سہ ماہی

اصنافِ ادب

مظفرپور

اکتوبر ۲۰۱۳ء تا مارچ ۲۰۱۴ء

گوپی چند نارنگ نمبر

مدیر

ڈاکٹر حسن رضا

مکتبۂ شمسی، مظفرپور

ایک عالم گیر ادبی و ثقافتی مجلہ

سہ ماہی **اصناف ادب** مظفرپور

جلد : 1 | اکتوبر 2013 تا مارچ 2014 | شمارہ : 3 & 4

☆ ''اصناف ادب'' کے مشمولات سے ادارے کا متفق ہونا ضروری نہیں۔

☆ ''اصناف ادب'' میں شائع شدہ فکشن کے نام، مقامات، واقعات میں مطابقت اتفاقیہ بھی جائے گی۔

☆ متنازعہ امور پر کارروائی صرف مظفرپور کی عدالتوں میں کی جاسکتی ہے۔

خریداری واشتہار کے لئے ڈرافٹ، پوسٹل آرڈر، چیک یا نقد اس پتہ پر بھیجیں

Dr.Hassan Raza, Maripur, Muzaffarpur-842001 (Bihar)

زر سالانہ	خط و کتابت کا پتہ		فی شمارہ
Rs.350	**ڈاکٹر حسن رضا** (مدیر: سہ ماہی اصناف ادب) ماڑی پور، مظفرپور 842001 (بہار)	email: asnaafeadab2013@gmail.com hassanraza105@gmail.com Mob.: 9934919896, 9507341308	Rs.100

پرنٹر، پبلشر ڈاکٹر حسن رضا نے تاج آفسیٹ پریس، دریاپور، پٹنہ 800004 میں چھپوا کر دفتر مکتبہ شمسی، ماڑی پور، مظفرپور 842001 سے شائع کیا۔

تزئین و کمپوزنگ : حیات آفرین، کائنات آفرین **سرورق** : محمد تبریز اختر

آرائش اصناف ادب

رعنائی خیال

ہ سومنات خیالم در آی تا بینی رواں فروز بہ دوش ہوائی زناری

غالب نے سومنات خیال میں آکر دیکھنے کے لئے کہا تھا کہ دیکھو کہ کیسی دنیا آباد ہے اور میرے زناری کندھوں پر روح افروز تخیل کی کیسی چمک ہے، مگر گزشتہ تقریباً دو سو سالوں تک کسی نے اس دعوت کو قبول نہیں کیا۔ ہمارے ناقدین افکار غالب اور اظہار غالب تک محدود رہے۔ کسی نے زناری کندھے پر سومنات خیال کی نشاندہی نہیں کی۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ اہالیان اردو تنقید دانش ہندی اور جدلیاتی لغی کی دیدانی روح سے واقف نہیں تھے۔ بھلا ہو گوپی چند نارنگ کا جنھوں نے مطالعہ غالب کو نئی جہتیں عطا کر دی ہیں اور نئے ابعاد و اطراف کھول دیے ہیں۔

''اصناف ادب'' کے اولین شمارے میں جب گوپی چند نارنگ کے مضمون'' اوراق پریشان و دوارات اور دل گداختہ'' کی شمولیت ہوئی تو مجھے محسوس ہوا کہ غالب فہمی کی دنیا میں ایک نیا انقلاب برپا ہونے جا رہا ہے اور جب موصوف کی کتاب ''غالب: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، اشیاء اور شعریات'' منصۂ شہود پر آئی تو میرا احساس حقیقی پیکر اختیار کر گیا۔ اسی وقت میرے ذہن میں آیا کہ گوپی چند نارنگ پر ایک ایسا خصوصی نمبر شائع کیا جائے جو مذکورہ کتاب پر مرکوز ہو۔ اس سے قبل کا بھی ایک واقعہ میرے ذہن میں تھا۔ ''آج کل'' منظور نمبر نکالے جا رہا تھا۔ میں نے اپنا مقالہ'' گوپی چند نارنگ کی منظوشاعری'' روانہ کیا، مگر جب دو مہینوں تک کوئی یاد اثبات کی کوئی اطلاع نہیں ملی تو میں نے اسے ''گفتگو تحقیق'' کے سپرد کیا جسے اس کے مشمولات میں شامل کیا گیا۔ ان دونوں مرحلوں کے دوران میں نے نارنگ صاحب سے رجوع کیا اور ''آج کل'' کے رویے سے واقف کرایا تو انھوں نے برجستہ کہا کہ ڈاکٹر حسن رضا، میں ''آج کل'' کے لئے نہیں مر سکتا البتہ اردو کے لئے ہر وقت مرنے کو تیار ہوں۔ ان کے اس مصمم ارادہ اور اردو کے تئیں جذبہ واقف کو دیکھ کر میرا ارادہ جو میں نے پہلے بھی ''نارنگ نمبر'' نکالنے کا کیا تھا، مگر کئی نارنگ نمبروں کے پیش نظر فوری طور پر کوئی حتمی فیصلہ نہ کر سکا اور بات ترقوی تر ہو گیا۔

گزشتہ مہینوں سے تا حال جس کثرت سے وفیات کا سلسلہ چل رہا ہے۔ اس سے لگتا ہے کہ قحط زمیں کے ساتھ ساتھ گردش آسماں بھی اردو مخالف ہو گئی ہے۔ صدیق مجیبی، ڈاکٹر کمال احمد صدیقی، عبید قمر، ظفر عدیم، عبدالرحمن، شاہد رحیم، پروفیسر محمود الٰہی، انور کمال، معین، عشرت علی صدیقی، پروفیسر صفدر امیدی وغیرہم کی رحلت کے ساتھ وفیات کا سلسلہ ہے کہ تھمنے کا نام نہیں لے رہا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ اردو ادب کا کمزور دور آ چلا ہے۔ اب چند ہی ستون ہی رہ گئے ہیں جن پر ایوان اردو ادب ایستادہ ہے۔ اس سے بھی انکار نہیں کرتا ہے گئے ستونوں کی جگہ جن نئے ستونوں نے لی ہے وہ بھی مضبوط اور مستحکم ہیں، مگر ان میں وہ قدیم مادے تحلیل نہیں جوڑے گئے ستونوں میں تھے۔ خدا کرے گوپی چند نارنگ جیسے کہنہ ستون تاج محل کے ستونوں کی طرح برسہا برس ایستادہ رہے۔

تلنگانہ ریاست کی تشکیل کے بعد وہاں اردو کو دوسری سرکاری زبان بنانے کی مانگ کی جا رہی ہے۔ چوں کہ اس ریاست میں عوامی رابطے کی زبان اردو ہے، اس لئے اردو کو وہاں کی دفتری زبان کا درجہ ملنا چاہیے، جیسا کہ آندھرا پردیش میں تیلگو، کرناٹک میں کنڑ، تمل ناڈو میں تمل وغیرہ زبانیں دفتری زبان کا درجہ رکھتی ہیں اور ان کے متوازی انگریزی زبان دفتروں میں استعمال کی جاتی ہے۔

ادارہ مکتبہ شمعی نے رفتگاں و قائماں کو یکساں حیثیت و اہمیت دینے کا جو اعلان کیا تھا، اس پر وہ آج بھی عمل پیرا ہے اور اسی کا نتیجہ یہ خصوصی نمبر ہے۔ شمالی بہار میں دبستان عظیم آباد ہی کی طرح مظفر پور بھی گہوارہ علم و ادب کی شناخت رکھتا ہے۔ یہ سرزمین بھی علمی و ادبی اعتبار سے زرخیز رہی ہے۔ یہاں کی کئی عبقری شخصیتیں جن کے کارنامے سنگ میل کا درجہ رکھتے ہیں۔ انھیں شخصیتوں میں ایک شخصیت ڈاکٹر پروفیسر قمر اعظم ہاشمی کی ہے۔ وہ اپنی چھاپ چھوڑ کر اس دار فانی سے جا چکے ہیں لہٰذا ادارہ ان کی علمی، ادبی، تنقیدی، تحقیقی اور صحافتی خدمات کا جائزہ لینے کے لئے ''اصناف ادب'' کا ایک خصوصی نمبر شائع کرنے کا ارادہ رکھتا ہے۔ اہل قلم حضرات اس گراں قدر پیش کش کے لئے اپنے مضامین، مقالات اور منظوم و منثور تاثرات فراہم کرنے کی زحمت گوارا فرمائیں۔

ڈاکٹر حسن رضا

سپاس نامہ

(پروفیسر گوپی چند نارنگ کے نام)

• صبا نقوی

زہے نصیب کہ نقاد بے مثال ہے تو امیر رتبہ فن ، صاحب کمال ہے تو
طلسم جوہر آئینہ خیال ہے تو اسیر حلقہ رعنائی جمال ہے تو
ادب کی جان ، بصیرت کی آبرو نارنگ
لب شعور پہ حکمت کی گفتگو نارنگ

جہان فکر و نظر کا نظام ہے تجھ سے فروغ علم و ہنر کا نظام ہے تجھ سے
تلاش لعل و گہر کا نظام ہے تجھ سے سکون قلب و جگر کا نظام ہے تجھ سے
متاع لوح و قلم کا حساب تیرے نام
اصول نقد کی روشن کتاب تیرے نام

تجلی تابہ اعتبار ہے تجھ سے تسلی دل شائستہ کار ہے تجھ سے
جواز حسن یقیں کی بہار ہے تجھ سے لباس وہم و گماں تار تار ہے تجھ سے
چمن میں دیدہ وری کی پناہ گاہ ہے تو
نگارشات کی دنیا کا بادشاہ ہے تو

ادا شناس نگاہوں کا قدرداں تو ہے محققانہ رویوں کا پاسباں تو ہے
بلند بام ارادوں کی کہکشاں تو ہے زمیں کو فخر ہے جس پر وہ آسماں تو ہے
اٹھے جو سینۂ ہستی سے وہ غبار ہے تو
صریر خامہ غالبؔ کا رازدار ہے تو

افادیت سے غرض ہے ، فعالیت سے لگاؤ دل و دماغ میں یکساں ہے آگہی کا رچاؤ
جہاں جہاں نظر آتا ہے تیرگی کا پڑاؤ وہاں وہاں سے گزرتا ہے روشنی کا بہاؤ

جدیدیت کے مسائل کا ذکر ایک طرف
روایتوں کے تحفظ کی فکر ایک طرف

صراحتوں کا قرینہ ، وضاحتوں کا چلن رواں دواں نظر آتا ہے مثل گنگ و جمن
تجاب علم سے چھنتی ہوئی ادب کی کرن تلاش فکر کہیں ہے، کہیں تجسس فن

عصا ، یہ سینہ دریائے شوق ہے تجھ سے
دلیل دعوئ تکمیل ذوق ہے تجھ سے

مقدمہ ہو کہ تقریظ یا کوئی مضمون رگوں میں دوڑتا پھرتا ہو جیسے موجہ خوں
ہو جیسے مد نظر قصر آگہی کا ستوں ہو جیسے شہر خرد سے پرے دیار جنوں

وہ کارنامے جو منسوب تیری ذات سے ہیں
روایا ان کے اسی بزم کائنات سے ہیں

نظیر جس کی نہیں ہے وہ نابغہ ، نارنگ حصار ذات میں دارالمطالعہ ، نارنگ
مکالموں کا دھنک رنگ سلسلہ ، نارنگ مباحثوں کا شفق زار حوصلہ ، نارنگ

قلم سے رشتہ جاں استوار کرتا ہے
فن وروں سے ، ادیبوں سے ، پیار کرتا ہے

عطائے حضرت جبریل تیرا شہپر ہے ادائے فرض کی منزل ، ترا مقدر ہے
ہر ایک سعی عمل ، تجھ سے بار آور ہے ترے قلم کی سیاہی ، وہ روغن زر ہے

ہر ایک نقش کو جو نقش کا دلبر کر دے
جو ناتراش ہیں ، ان کو بھی معتبر کر دے

یہ افتخار ، نوا سنج ہے ، جہان ادب رقم طراز ، قلم کار ، ترجمان ادب
فقیہ مملکت علم ، پاسبان ادب امین جذبہ سالار کاروان ادب

عیاں ، فریضہ علمی کا راز ہے تجھ پر
شعار خدمت اردو کو ناز ہے تجھ پر

زبان دانوں سے پوچھے کوئی کہ کیا تو ہے؟ لسانیات کی رگ رگ سے آشنا تو ہے
جمالیات کا انداز دل ربا تو ہے کتابیات کا انبار بے بہا تو ہے

فدا ہے زورِ قلم جس پہ ، وہ ادیب ہے تو
جو تاجدارِ فصاحت ہے ، وہ خطیب ہے تو

اذانِ صبحِ ادب ، تو سوادِ شام میں ہے — خودی کا عکس ، تری فکر لالہ فام میں ہے
ترا شمار ، سفیرانِ نیک نام میں ہے — ترا وجود ، ہر اک منزلِ کلام میں ہے
یہ آنچ وہ ہے جو ممنونِ آفتاب نہیں
حرارتِ دلِ نارنگ کا جواب نہیں

نہ جانے کتنے مقامات آئے زیرِ قدم — نہ جانے کتنے اداروں نے پایا ، جاہ و حشم
نہ جانے کتنے رسالوں پہ برسا ، ابرِ کرم — نہ جانے کتنے مقالے ہوئے ، سپردِ قلم
جو اہلِ علم و ادب سے خراج لیتا ہے
وہ ناقدانہ عمل تجھ کو زیب دیتا ہے

ادب نوازوں نے بخشی ہے تجھ کو وہ عزت — کہ تو نے پائی ہے دنیا میں عالمی شہرت
بقدرِ ظرف ملی ہے جو علم کی دولت — اسی کے دم سے زبان و بیاں پہ ہے قدرت
جو اعترافِ حقیقت سے کام لیتے ہیں
وہ تیرا نام! بصد احترام لیتے ہیں

بیاضِ حسنِ عقیدت ، روا ہے تیرے لئے — ریاضِ حرفِ ستائش ، بجا ہے تیرے لئے
خلوصِ عشق کی یہ انتہا ہے ، تیرے لئے — وہ حق پسند ، جو نغمہ سرا ہے تیرے لئے
حریمِ دل میں لئے ، جوش و ولولہ ، تیرا
ہر ایک بات پہ کرتا ہے ، تذکرہ ، تیرا

صبا کا حوصلہ دل ، دعا گزار رہے — حیاتِ شوق کا ہر لمحہ ، خوش گوار رہے
حصولِ کسب کا ماحول ، ساز گار رہے — فضائے گلشنِ نارنگ ، مشک بار رہے
نظر کے حق میں ، بصارت کا فیصلہ ٹھہرے
"سپاس نامہ" محبت کا آئینہ ٹھہرے

❀❀❀

اردو اور گوپی چند نارنگ

• جنکرنرمان خیال

اذیت ناک لمحوں کا تسلسل دل سے دنیا تک
عرب کی خوشبوؤں کے ساتھ قائم ہے یہاں اب بھی

انہیں لمحوں کے صدقے ، یہ ہمیں ذی شان کرتے ہیں
وہ دھرتی آسماں بن کر ستاروں کو بھی شرمائے

ادب سے ہاتھ باندھے سرنگوں لفظوں کی دنیا میں
تھرکتی ہیں سر منبر ، خرد کا نام ہوتا ہے

صدائے علم و دانش سے ادب کا آسماں گونجے
سبھی کہتے ہیں اس آواز کا آنند کیا کہنا

یہ ما بعد جدید احساس اور انداز ہے سنئے
ادب کی آرزوؤں کو اجالا دینے والے کو

چوہترواں جنم دن اور پدم بھوشن مبارک ہو
مری اس بات سے سب لوگ ہم آہنگ بھی ہوں گے

ہڑپا سے اجودھیا اور کھجوراہو ، ابھی تک
اسی کے ساتھ زندہ ہے یہاں اردو زباں اب بھی

ادب اور آدمیت مل کے سب اعلان کرتے ہیں
جسے نارنگ گوپی چند سا عنوان مل جائے

کھڑی ہوں سامنے اور فکر کی منظر حسینائیں
خیال ، احساس اور جذبوں کا رقص عام ہوتا ہے

حرم ہو ، دیر ہو سب میں محبت کی اذاں گونجے
کوئی محفل ہو ارشادات گوپی چند کیا کہنا

نئے خوابوں ، نئی دنیاؤں کی آواز ہے سنئے
نظر کی جستجوؤں کو سنبھالا دینے والے کو

محبت سے بھرا پورا حسیں خرمن مبارک ہو
جہاں پائیں گے اردو کو وہاں نارنگ بھی ہوں گے

(بہ شکریہ 'رنگ')

❀❀❀

نارنگ سے زبان کی تہذیب بچ گئی

• ظفر عظیم

صد گماں سے ذات جشن پیدا ہوئی ہستی ہبوط زا ہوئی ، رفعت فزا ہوئی
تمکین قد ، یہ صورت جلوہ نما ہوئی کیا مشت خاک ہے کہ بلندی فدا ہوئی
کیا سر پہ اوج علم ہو جشن کی زمین ہے
نارنگ کا وجود ادب کا امین ہے

اس کے جو لب کھلیں تو زباں کی رمق چلے رشحات فکر چھوٹنے از خود ورق چلے
نطق و نوا کا سلسلہ اس کے بجتے چلے نوک قلم سے کاہکشاں و شفق چلے
فن کے افق پہ رنگ ہے حسن خیال کا
نارنگ کا ادب ہے خوشہ جمال کا

ہے وہ غنی کی فیض کے دھارے بہا کے صورت و صدا سے جس کی ، معانی کھلا کیے
فرض وفا خلوص سے اپنے ادا کیے اردو کھڑی ہے سامنے آغوش وا کیے
نارنگ در فشاں ، گہر فیض مایہ ہے
اس شخصیت پہ ماورا کیتی کا سایہ ہے

تحریک دی ، شعار دیا ، ضابطے دیے گوشے کئی نکالے ، کئی زاویے دیے
بین سطور ساتھ رکھا ، حاشیے دیے یعنی روایتوں کو نئے راستے دیے
مہندی ادب کی سونی ہتھیلی میں رچ گئی
نارنگ سے زبان کی تہذیب بچ گئی

اصناف فن کے کاکل و گیسو کو فخر ہے جشن غزال و دیدہ آہو کو فخر ہے
شان نمود ایسی کہ اردو کو فخر ہے مسلم کو اس پہ ناز ہے ہندو کو فخر ہے
پرواز اس کی ہست ہے جیسے پرند کی
نارنگ اپنی ذات میں عظمت ہے ہند کی

دل سے سلام بھیجیے تو خط ملے اسے شیریں پیام بھیجیے تو خط ملے اسے
شستہ کلام بھیجیے تو خط ملے اسے اردو کے نام بھیجیے تو خط ملے اسے
نارنگ کے پتے سے تو اردو زباں ملے
راوحا کو بھی پتہ ہے کہ گوپی کہاں ملے

(بہ شکریہ ماہنامہ 'انشا')

توصیفی توشیحی نظم

• کوثر صدیقی

گ گل نارنگ ، گلزار اردو کا مہکتا ہے
گل افلاک شعلہ بن کے محفل میں دہکتا ہے
و وہ مہکاتا ہے گل تنقید کے گلزار اردو میں
گھڑا ہے حسن یوسف لے کے وہ بازار اردو میں
پ پجاری ہے ادب کا شاعری کا علم و حکمت کا
جہاں ہے معترف اس کی نجابت کا لیاقت کا
ی یگانہ اس کی تحریریں ہیں ، لاثانی ہیں تنقیدیں
یگانہ اس کا اسلوب نگارش اور تحقیقیں
چ چمن میں بلبلیں ہیں نغمہ آرا اس کی عظمت کی
قصیدہ خواں ہیں انجم اس کے اوج فکر و رفعت کی
ن نہیں ہے ہاں نہیں تنقید میں ہمسر کوئی اس کا
جسے نارنگ کہتے ہیں وہ ہے اک گوہر یکتا
د دیے روشن کیے اس نے روا داری کے الفت کے
ترانے گا رہا ہے پھر دلوں سے وہ اخوت کے
ن نگینہ ہے ، نگینہ ہے وہ اردو کی انگوٹھی کا
نگہبان وراثت ہے ، ابوالفضل اور فیضی کا
ا ادیب معتبر ہے اس کی تحریریں ہیں لاثانی
صحیفے یادگار اس کے ، کتابیں اس کی لافانی
ر رفیق تشنہ لب ہے ، ساقی مے خانۂ اردو
اسی کے نام سے تنقید کا پیمانۂ اردو
ن نمایاں ہے خانقاہ علم میں روشن بصیرت کا
وہ ہے عقدہ کشا سر بستہ ہر راز حقیقت کا
گ گہر لکھوں کہ کوہ نور لکھوں تاج اردو کا
مری خواہش ہے اس کے سر پہ رکھ دوں تاج اردو کا

(پشکر پرشاد)

❁❁❁

گوپی چند نارنگ کے لیے

• محمد شاہد پٹھان

مشرق و مغرب کے بحرِ نقد کا تو رازداں
تیری چشمِ حق نگر میں فکر عالم ہے عیاں

جاگزیں ہیں تیری عظمت کے نشاں آفاق میں
امریکہ، برطانیہ ہو، پاک یا ہندوستاں

نقد کرتی ہے تری تنقید در آبدار
مملکت افسانے کی یا شاعری کا جو جہاں

جادۂ نقد و نظر ہو یا کہ راہِ علم و فن
کر دیے ہیں موم تیری جہد نے سنگِ گراں

ہو لسانی درک یا اسلوبیات و صوتیات
نقد نو کی داستاں در داستاں تجھ پر عیاں

آشنا ہے فکر و فن کی نو بہ نو تعبیر سے
دیدۂ قرأت میں ترے اسلوب کا ثانی کہاں

قابلِ مدحت ہے اردو کے لیے تیرا جہاد
فیض سے تیرے کئی شیشے پھلے پھولے یہاں

جس گلستانِ ادب پر ہو نگہبانی تری
کچھ ضرر پہنچا نہیں سکتی اسے موجِ خزاں

تو نے دیوانوں میں بھی ڈھونڈے نقوشِ آگہی
اور فرزانوں میں بھی پیدا کیا سوزِ نہاں

تیری شفقت دل فگاروں کو عطا کرتی ہے دوام
تیری قربت باعثِ فکر و نشاطِ قلب و جاں

فیض سے تیرے ملا کتنے ہی ذروں کو فروغ
تو نے ریگستان کو بخشی ادائے گلستاں

بزمِ رندانِ ادب میں دم بہ دم چرچا ترا
کر دیا ذوقِ ریاضت نے تجھے ہیرِ مغاں

باوفا و دلکشا و جانفزا تیرا وجود
تو پراگندہ مزاجوں کا ہے تنہا قدرداں

اچھے اچھوں کو ملا ہے میں نے یہ کہتے ہوئے
ہوں جہاں مجبور سب، عقدہ کشا ہے تو وہاں

قدرداں اوروں کے بھی یوں تو بہت سے ہیں مگر
چاہنے والے ہزاروں ہیں ترے پیر و جواں

نسلِ نو کی بھی اثاثہ فکر و فن تجھ کو عزیز
دیکھتا ہے تازہ سر چشموں میں تو آبِ رواں

فیلو شپ ساہتیہ اکیڈمی کی مبارک ہو تمہیں
ہر کس و ناکس کو یہ اعزاز ملتا ہے کہاں

ان ستاروں پر بھی لازم ہے نگاہِ داد گر
جن کی تابانی سے روشن ہوگا آئندہ جہاں

سہل گر والے تری فکر رسا نے مسئلے
تیری دانائی و بینائی کا شاہد ہے جہاں

(پشکر پرنگ)

❀❀❀

فکر و فن کی اڑان ہیں نارنگ

• خلیل الرحمٰن قاسمی

فکر و فن کی اڑان ہیں نارنگ اک شگفتہ بیان ہیں نارنگ
اور اہل زبان ہیں نارنگ نقد اردو کی شان ہیں نارنگ
عبقری شخصیت ادب میں ہیں
قاہری شخصیت ادب میں ہیں

فکر کا لالہ زار کھلتے ہیں سوچ کا آبشار کھلتے ہیں
مرکز اشتہار کھلتے ہیں آگہی کا وقار کھلتے ہیں
راز دار درون فن بھی ہیں
آپ معیار انجمن بھی ہیں

رہبری کی نگاہ ہیں ہر پل بحر اردو کی تھاہ ہیں ہر پل
حسن ترکیب جاہ ہیں ہر پل یعنی دانش کلاہ ہیں ہر پل
بزم اردو کی عافیت ہیں وہ
ایک بجٹ کی حیثیت ہیں وہ

شاخ اردو پہ چہچہاتے ہیں لفظ و معنی میں گنگناتے ہیں
فلسفہ زیست کا بتاتے ہیں ریگ کو صحن گل بناتے ہیں
بزم گفتار کا طریقہ ہیں
آپ ہر صنف کا سلیقہ ہیں

علم کا آفتاب ہوں جیسے فکر فردا کا خواب ہوں جیسے
مسئلوں کا جواب ہوں جیسے ایک ایسی کتاب ہوں جیسے
صاف ستھرا مذاق رکھتے ہیں
شخصیت اپنی طاق رکھتے ہیں

کیسی چاہت ہے دیدہ و دل میں وقت گزرے ادب کی محفل میں

صاف لہجہ ہے قول مرسل میں حق شناسی ہے ذہن کامل میں
علم مطرب سے آشنا ہیں آپ
اور مشرق کا حوصلہ ہیں آپ

فکر تازہ نکات ہیں گویا اور ادب کی قرأت ہیں گویا
حسن طرز ثبات ہیں گویا ایک جامع صفات ہیں گویا
اعتدال خیال بھی ہیں آپ
اور اپنی مثال بھی ہیں آپ

آپ کی سطر میں متانت ہے اک تنوع لئے عبارت ہے
سادگی سے بھری سلاست ہے آپ کی فکر میں فراست ہے
اوج تخلیق کی نزاکت ہیں
عزمت فکر کی لطافت ہیں

آپ اسلوبیات والے ہیں فکر و تحقیق کے حوالے ہیں
قصر تنقید کو سنبھالے ہیں شاہد اس بات کے مقالے ہیں
منفرد فکر رنگ و بو ہیں آپ
اور جگت کی بھی آبرو ہیں آپ

فن کا عرفان آپ رکھتے ہیں ایسا رجحان آپ رکھتے ہیں
میرؔ و غالبؔ ، انیسؔ یا منٹو سب کی پہچان آپ رکھتے ہیں
بات ایسی ہے آپ کی نارنگ
ذات ایسی ہے آپ کی نارنگ

شہپر فکر کا سفر ہیں وہ عجز و انکسار کا ہنر ہیں وہ
حد امکان کی نظر ہیں وہ ایک استاد معتبر ہیں وہ
رازداروں سے رازداری بھی
اور روایت کی پاسداری بھی

❀❀❀

اعترافِ حقیقت

(گوپی چند نارنگ کی ذات والا صفات سے متاثر ہو کر)

• ڈاکٹر غلام قدوس فہمی

نارنگ وہ کہ علم کا دریا کہیں جسے
اہل ادب کے دل کی تمنا کہیں جسے

نارنگ ، تاج دار بصیرت کا نام ہے
بزم لسانیات کی زینت کا نام ہے

نارنگ ، کاروان ادب کا امیر ہے
نارنگ ، شہر علم و ہنر کا سفیر ہے

ایسا نظام فکر ، جو غالبؔ شناس ہے
نارنگ کی نظر میں ، نظر کی اساس ہے

نارنگ سے ہے ، رتبہ تحریر دل نشیں
طرز نگاہ ، طرز نگارش پہ آفریں

اپنی مثال آپ ہے ، نارنگ کی ادا
تابانی خیال کا انداز ہے جدا

نارنگ سے ہے ، خدمت اردو کا حوصلہ
نارنگ سے ہے ، خادم اردو کا مرتبہ

نارنگ سے ، جہان ادب فیض یاب ہے
نارنگ کا سفر ، سفر کامیاب ہے

تنقید کا چلن ہو کہ تحقیق کا عمل
موصوف کی لیاقت علمی ہے بے بدل

دانشوری لٹاتی ہے ، حکمت کی روشنی
گل ہائے فلسفہ سے ، معطر ہے آگہی

کیا خوب ہے ، مسائل اردو کا ترجماں
ورد زبان ہے ، فہم و فراست کی داستاں

پیمانۂ شعور جو نارنگ ساز ہے
فہمی کو "اعترافِ حقیقت" پہ ناز ہے

❀❀❀

Dr. Ghulam Quddus Fahmi
Allama Iqbal Nagar, Khatauna Bazar
Madhubani - 847227
Mobile : 9955712920

گوپی چند نارنگ کی نئی کتاب پر انتظار حسین کی رائے

کلام غالب کی اب تک کتنی تعبیریں ہو چکی ہیں۔ مگر ڈاکٹر گوپی چند نارنگ غالب پر غور و فکر کرتے کرتے ایسی راہ کی طرف نکل گئے ہیں جس کی طرف شاید ہی کسی دیگر غالبیات کا دھیان گیا ہو۔ اور دھیان گیا بھی تو اس رنگ میں جیسے تلمیذ عبدالحکیم کا دھیان گیا کہ انھوں نے غالب کا یہ شعر۔

ہستی کے مت فریب میں آجائیو اسد
عالم تمام حلقۂ دام خیال ہے

نقل کرتے ہوئے کہا کہ کوئی ویدانتی بھی اس سے زیادہ کیا کہے گا۔ انھیں یہ خیال نہیں آیا کہ ممکن ہے غالب کے اس رنگ کے اشعار اس کی ویدانتی فکر ہی کا کرشمہ ہوں۔ اصل میں غالب نے اپنی خارجیت پر اتنا زور دیا تھا اور اتنا فکر کہ یہ خیال کسی کو مشکل ہی سے آ سکتا تھا کہ اس شاعر نے کسی ویدانتی تہذیب سے بھی خوشہ چینی کی ہوگی۔ نارنگ صاحب کو تو یہ خیال آیا ہی تھا کہ اب ان کا اصرار اس پر ہے کہ اردو کی کلاسیکی شاعری میں عشق کے جس تصور کی تعین ہے اس کا سرچشمہ بھی ہندو ویدانتی تصورات میں ہے۔ سو انھوں نے غالب سے بھی کچھ ایسے اشارے لیے اور قدیم ہندو ویدانتی تصورات میں بھی غوطہ زنی کر ڈالی۔ وہاں انھیں غالب کی فکر کے وہ (لاشعوری) سرچشمے نظر آئے۔ ویدانتی فلسفہ اور بودھی فکر۔ نارنگ صاحب کے تجزیے میں سنسکرت کی ایک پرانی کتاب "یوگ بشسٹھ" کا حوالہ دیا گیا ہے۔ یہ کتاب تو ہماری نظر سے بھی گزری ہے۔ وہاں کائنات کے معدوم ہونے کے بارے میں رام چندر جی کا ایک لمبا بیان ہے۔ اس کا خلاصہ یہی نکلتا ہے جس کا حوالہ تلمیذ عبدالحکیم نے بھی دیا ہے:

عالم تمام حلقۂ دام خیال ہے

یا ہاں کہا ہے مت فریب ہستی
ہو چند کہیں کہ ہے، نہیں ہے

اور یہاں نارنگ صاحب کو اس پر بھی اصرار ہے کہ غالب نے اگر واقعی کسی فارسی شاعر سے گہرا اثر قبول کیا ہے تو وہ سبک ہندی کا شاعر بیدل ہے۔ مگر بیدل اور غالب دونوں اگر کسی سے قریب ہیں تو ان کی دانست میں وہ کوئی فارسی شاعر نہیں بلکہ بودھی فکر کا ترجمان مفکر ناگارجن (یعنی اس کی بھاشائی تحریکات کے لاشعوری اطراف) ہیں۔ مگر ادھر انھیں ویدانتی فکر کے اثر سے بھی ناگارجن کی فکر سے ملتے نظر آتے ہیں۔

سو نارنگ صاحب نے شعر غالب کی تعبیر کا اس طرح کی ہے کہ ایک طرف اس کا رشتہ ویدانتی فلسفہ اور بودھی فکر سے نظر آ رہا ہے اور دوسری طرف اس کے اثر سے آج کل کی مابعد جدید فکر سے ملتے دکھائی دے رہے ہیں۔

یعنی اب ہم نارنگ صاحب کے واسطے سے غالب کی ایک مکمل تعبیر کے دروازے پر ہیں سو اب

صلائے عام ہے یارانِ نکتہ داں کے لیے

(ویدانت: سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۳ء)

❀❀❀

نہ غزل اور نہ غالب (ان اندازِ غزل کی تفہیم و تحسین میں ہماری انگلی پکڑی گئی ہے۔ نہ غزل کے اشعار اس میں لیوں ہوئے ان عہد و عہد کو ملیں ہیں اس سے کل تھرے کے بارے میں ہیں۔ لیکن گوپی چند نارنگ کی تجزیاتی صلاحیت اور تھوڑی بالغ نظری نے بہت سے ایسے گوشوں کو اجاگر کیا ہے جو ہماری نظر سے پوشیدہ تھے۔ انھوں نے غالب کی غزل کا ایسا تجزیاتی مطالعہ پیش کیا ہے جس سے صنف غزل کی اصل روح تک پہنچنے اور اس کے مزاج کو سمجھنے میں ہماری انگلی رہنمائی کرتی ہے۔ (پی ایچ ڈی، شعبہ اردو، گورنمنٹ کالج، پشاور، فروری 2013ء)

گوپی چند نارنگ اور اردو

• ڈاکٹر ایس۔ اے۔ معرفتی

ڈاکٹر حسن رضا صاحب نے کہا کہ اضلاع ادب مظفر پور (بہار) کا آئندہ شمارہ اس کے سرپرست ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نمبر ہوگا اور مجھے بھی کچھ لکھنا ہے۔ اردو میں نہ سہی انگریزی زبان میں ہی لکھ کر دوں۔ میں کافی پس و پیش میں پڑ گیا۔ انھیں ایک Scholarly شخصیت کی حیثیت سے میں بھی جانتا ہوں دوسروں کی طرح، لیکن ان کو مطالعہ کرنے کا موقع نہیں ملا تھا۔ اس لئے کہ ایک سائنس اور میڈیکل اسٹوڈنٹ کی ادب سے دوری ہو ہی جاتی ہے، خاص کر 1958-60 میں اردو ہندی تو پڑھائی جاتی تھی، لیکن وہ بس ایک رسم و رواج کی پابندی ہوا کرتی تھی۔ مظفر پور کے اس بھومیہار براہمن کالجیٹ اسکول کے دو مولوی شاید خود کو اچھوت سمجھتے تھے یا اونچی ذات کے دوسرے استاد انھیں۔ کبھی ان دونوں کو اسٹاف روم میں ان لوگوں کے ساتھ بیٹھے نہیں دیکھا میں نے۔ ایک گھٹے درجت کی چھاؤں میں وہ ہم لوگوں کو اردو اور فارسی پڑھایا کرتے تھے۔ فراخ دلی اور شائستگی اتنی زیادہ تھی کہ جب ہم لوگوں کو اسکول کے سامنے شیام باگیچہ میں نئی مکتی ملتی، ان سے چھٹی مل جاتی تھی بہانہ بنا کر۔ ان دنوں چھوا چھوت گہری تھی۔ تین منی کے گھڑے ہوا کرتے تھے۔ ایک اونچی ذات کے ہندوؤں کے لئے، دوسرا شودروں کے لئے اور تیسرا مسلمانوں کے لئے۔ اللہ میرے اور میرے ساتھیوں کے گناہ معاف کرے۔ ہم لوگوں کا پسندیدہ مشغلہ موقع نکال کر مٹکا پھوڑ کر انھیں توڑنے کا ہوا کرتا تھا۔ ہیڈ ماسٹر مرحوم ترپاٹھی جی صرف قیاس پر کچھ لڑکوں کی پٹائی کر سکون پا جاتے تھے۔

جن دنوں ہم لوگوں کے اسکول میں اردو اور مولوی اچھوت تھے، انھیں دنوں پروفیسر نارنگ صاحب دہلی یونیورسٹی میں اردو میں 1954 میں M.A اور پھر 1958 میں Ph.D حاصل کر رہے تھے۔ وہ بھی 1931 میں بلوچستان سے پیدائش کے بعد ہندوستان کی تقسیم کے بعد آگ اور خون کا دریا پار کر دہلی میں ایک اسکی زبان کو اپنا رہے تھے جو اب پرانی ہو چکی تھی۔ بقول خود نارنگ صاحب کے اردو ہندی اپنے ابتدائی سفر میں ایک زبان تھی۔ پرانی دلی اس کا سرچشمہ تھا، لیکن اٹھارہویں صدی کے بعد اب یہ مستقل طور پر دو الگ الگ آزاد اور خود اختیار زبانیں بن چکی تھیں۔ اس میں مذہب کا کوئی شائبہ نہیں تھا۔ افسوس یہ ہے کہ بیسویں صدی کی سیاست میں فرقہ واریت کا زہر اس حد تک سرایت کر گیا کہ ہم نے نہ صرف لفظوں کا بٹوارہ کیا بلکہ تہذیبوں اور زبانوں کو بھی مذہبی رنگ میں رنگ دیا۔ ہم نے لفظ اور زبان کو مذہب سے الجھا دیا۔ حالانکہ اسے مذہب کا رنگ دینے والوں کو فاشسٹ کہا جاتا ہے۔ ہندوستان کی درجنوں زبانوں میں کسی دوسری زبان کے بارے میں کوئی ایسا سوال نہیں اٹھاتا کہ تمل، بنگالی، گجراتی یا تامل تلگو ہندوؤں کی زبان ہے یا مسلمانوں کی، لیکن ہندی اور اردو کے لئے ہم فرقہ وارانہ رنگ دے کر خود کو غیر اراری طور پر نفرت اور عداوت کی سیاست کے ہاتھ میں دے دیتے ہیں۔ بقول نارنگ صاحب اردو ہندو اور مسلمانوں کا فعل تقسیم ہو چکے ہے جسے کسی طرح تقسیم نہیں کیا جا سکتا۔ کچھ ہندوؤں اور مسلمانوں کا یہ کہنا کہ پاکستان کو نہ جناح نے بنایا نہ اقبال نے بلکہ اردو نے پاکستان کو بنایا تھا جیسا کہ مولوی عبدالحق کے حوالے سے بھی کہا گیا ہے۔ یہ مسخرہ پن اور احمقانہ خیال ہے۔ آنے والی نسل کو گمراہ کرنے کی کوشش ہے تاکہ ان رہنماؤں اور رہبروں کی بے وقوفیاں، فریب، نااہلی، دغا، نامردگی چھپی رہے اور وہ 1948 کے بھیانک نتیجے کی جواب دہی اور ذمہ داری سے بچ جائیں۔ چاہے وہ گاندھی ہوں یا نہرو، پٹیل، نہرو ہوں یا جناح یا آزاد اس کے گوالکر ہوں یا دوسرے۔

اس دور کے گیان چند جین، نورالحسن نقوی، یوسف ناظم

تذکرہ اور ترجمہ ہو، گاندھی جی کو لے کر اردو میں بعض غلط فہمیاں پھیلائی ہو یا پھر بعض اردو اور ہندی ادیبوں کا ایک دوسرے پر الزام اور فرقہ پرست عناصر کا ایک دوسرے کو لڑانا بھی اردو کو نقصان پہنچاتا رہا ہے۔ جب نفرت اور غلط عقیدے نے ہندوستان کو بانٹنے سے نہ روک سکے تو 1948 کے پہلے اور بعد کی نفرت نے کیا کیا زہریلے گل کھلائے، کو بیٹھ کر یاد کرنا ایک تکلیف اور تکلیف دہ بوجھ ہے۔ خوشی اس بات کی ہے کہ اس نفرت کے ماحول کے بعد بھی کچھ اچھے لوگوں نے مل کر پھر سے ٹوٹے ہوئے رشتوں کو محبت سے جوڑنے کی کوشش کی ہے۔ اس میں اردو ادب کے لئے پروفیسر نارنگ صاحب بہت سے دوسرے ہندو اور مسلم اردو دانوں کی قطار میں نمایاں نظر آنے والوں میں ایک ہیں۔

پروفیسر نارنگ صاحب کے اردو ادب کو زندہ رکھنے کا جذبہ اور ان کی تحقیقاتی اور ادبی جدوجہد خود ان کی عظمت کی گواہی دیتی ہے۔ ان کے ساتھ جوگندر پال، اوپندر ناتھ اشک، بیگن ناتھ آزاد، گیان چند، کرشن چندر، پریم چند، کالی داس گپتا رضا، رام لعل، آنند نرائن ملا، فراق، خوشتر گرامی وغیرہ بھی اہم نام ہیں، انہوں نے نفرت کی آندھی سے اردو کی جڑ کو ہندوستان میں اکھڑنے سے بچایا ہے۔ اردو ادب کے رومانی تصورات جو اب بھی زندہ تھی، کو زندگی دینے کی کوششیں برقرار تھیں۔ جب ملک کی تقسیم نہ روک سکی تو ذہن اور دماغ و دل کو تو نفرت کے زہر سے اثر انداز ہونا لازم تھا۔ اس لئے اردو بھی فرقہ پرست طبقہ کی نفرت کا شکار ہونے سے نہ بچ سکی۔

حالانکہ ڈاکٹر حسن رضا صاحب نے نارنگ صاحب کے بارے میں مجھے انگریزی میں کچھ لکھنے کو کہا تھا، اس لئے کہ انہوں نے میری انگریزی کتابیں: Hinduism and Religion of India، Monotheism, Status of Woman in different Religions, History of Jehad and Terrorism, Kya yahi Misconception of Arya Samaj، Panjatantra hai (ہندی میں) دیکھی تھی۔ اس لئے انہوں نے شاید ایسی فرمائش کی ہو، لیکن مناسب سمجھ کر اصناف ادب کے لئے میں نے اردو کے Legend کے بارے میں اردو میں لکھنے کو ترجیح دیا۔

پروفیسر نارنگ صاحب کی کتاب چشم نامہ تمنا میں عہد اورنگ زیب کی اردو نثر کے تین نمونے اور ہندوستانی یعنی اردو زبان کی پہلی گرامر آنے والی نسلوں کے لئے بھی اردو کی ہندوستانی تواریخ ہے۔ ولی دکنی انسانیت، محبت اور تصوف کے شاعر تھے، جنہیں نفرت کا نشانہ بنایا گیا۔ جب انہوں نے کہا کہ حضرات! کچھ ایسے سکتے تواریخ نے پیدا کئے ہیں کہ ہندوستان جو امن محبت شانتی اہنسا کا ملک تھا اس ملک میں پچھلے پچاس برس سے نفرت کا کاروبار زوروں پر ہے۔ دہشت، قتل و خون، معصوموں کے خون اور ان کی عزت سے ہاتھ رنگنے اور ہر طرح کے تشدد کا دور چل رہا ہے۔

نارنگ صاحب لکھتے ہیں کہ گجرات کے واقعات کے بعد بھی نظمیں بہتیں، نظمیں لکھی گئیں، لیکن وقت کی گرد نے اسے بھلایا تو تھا، مگر ان ظلموں کو انجام دینے والے ہندوؤں کی ایک جماعت نے بہادری، مردانگی کا نمونہ دے کر ہندوستان کے پرامن مستقبل کے لئے سب ہندوؤں سے اچھا سمجھا۔ اس ذہنیت کے پیچھے بھی یہ انہوں کے ذریعہ قائم کردہ آر ایس ایس والے ہی پس منظر میں ہیں۔ اس لئے ہندوستان کبھی امن اور اہنسا کا ملک نہ رہا ہے۔ یہاں ہمیشہ طاقتوں کی پوجا ان رہنمؤں نے کروائی ہے، معاف کیجئے گا میری اس بے باکی پر۔ آپ نے ٹھیک کہا کہ ادب، شاعری، آرٹ ہمیشہ ضمیر کی آواز سناتے آتے ہیں۔ کھوکھلوں سے کام نہیں لیتے۔ شاعری کا سب سے قیمتی سرمایہ ضمیر کی آواز کو اظہار دیا ہے۔

قوالی کا جشن اور اردو غزل: عربی میں قوالی گانے والے کے لئے نہیں بلکہ فرانے سے بولنے والے یا داستان گوئی کے لئے تھا، لیکن ان کی معلومات بڑھنے لگی اور یہ قوالی گانے والے کو کہا جانے لگا۔ یہ تو پہلے ترکی میں جلال الدین رومی جو کہ رقصاں اور نغمہ کناں درویش کہے جانے لگے، لیکن ہندوستان تک آتے آتے یہ خانقاہی تصوف کا حصہ بن گیا جو مسلمانوں کی آمد ہند کے بعد وجود میں آیا اور ایسی عربی فارسی کی کوئی قید نہیں تھی شروع میں۔ یہ ایک اچھی

تخلیقی کاوش۔ یہ پورا مضمون بہت ہی اہم اور اثر انگیز ہم پہنچاتا ہے۔

ان سے جب پوچھا گیا کہ جب تقسیم ہند کے بعد اردو زبان سے تعصب برتا گیا تھا، کس چیز کے تحت اردو زبان سے اپنا تعلق برقرار رکھ سکے؟ پروفیسر نارنگ کا جواب تھا کہ تقسیم ہند کے بعد ہندوستان میں اردو کو بچا لی گئی۔ جب ساری فضا میں فرقہ وارانہ تعصب کا بارود پھیل جائے تو کوئی بھی صورت حال سادہ نہیں ہوتی۔ اردو سے بچا لی گئی ایک بڑے سیاسی عمل کا حصہ تھی جس کو روز بروز مذہبی رنگ دیا جانے لگا تھا۔ لفظوں کا بٹوارہ اگر برحق تھا تو زبانوں کا بٹوارہ اتنا ہی غلط اور ناحق تھا۔ میں نے اردو میں داخلہ جب لیا تو اردو کا واحد اکیلا طالب علم تھا 1954 میں دہلی یونیورسٹی کا۔ ایک دوسرے سوال پر کہ اردو زبان سے عام دلچسپی کے لئے ہندی معاشرے میں ایک ہندو گھرانے کا اس زبان و ادب کا اوڑھنا بچھونا بنانے پر کس طرح کے ردعمل کا سامنا رہا ہوگا۔ جواب تھا کہ ان کے والد بھی اردو دان تھے جو پاکستان ریویو سروس سے ریٹائرمنٹ کے بعد ہندوستان 1956 میں آئے تھے۔ میرے معاملات میں مجھ کو آزادی دی، سائنس پڑھنے پر زور نہ دیا۔ اس زمانے میں ہندو گھرانوں میں اردو سے مغائرت نہیں تھی۔ آج بھی ہزاروں لاکھوں ایسے ہندو ہیں جو اردو سے محبت کرتے ہیں لیکن لسانی ترجیحات وہ نہیں رہیں جو بٹوارے کے پہلے تھیں۔ کیا آپ اردو زبان کو مسلمانوں سے منسوب کرتے ہیں؟ کے جواب میں نارنگ صاحب کہتے ہیں کہ زبان کا مذہب نہیں ہوتا، زبان کا سماج ہوتا ہے۔ زبان پر اجارہ داری کے خلاف ہوتی ہے۔ اردو کا تعلق ہند آریائی خاندان سے ہے۔ اس کی جڑیں ہندوستان کی مٹی میں ہے۔ البتہ اس کی لفظیات کا امتیازی حصہ عربی فارسی سے آیا ہے، لیکن ستر فی صد الفاظ اس میں ہندی کے ہیں۔ اسے صدیوں تک ہندوؤں اور مسلمانوں نے مل جل کر سجایا سنوارا ہے۔

یہ مختصر جائزہ تھا پروفیسر نارنگ صاحب کے سلسلے میں۔ طبیعت تو اور بہت کچھ لکھنے کو اس legend پر چاہتی ہے، لیکن مجھے تو اب رکنا ہوگا۔ ان دعاؤں اور امیدوں کے ساتھ کہ پروفیسر نارنگ صاحب بھرپور زندگی گزاریں اور ان کے قلم کی روانی جوان رہے اور تمام تر تمناؤں کی شمائم سے ہم کنار رہے۔ (آمین)

❀❀❀

Dr. S. A. Murtuza
M.S F.R.C.S., F.I.C.S
Muzaffarpur

نہیں بھولنا چاہیے کہ غالبؔ سبک ہندی کے پیچیدہ اور دبیز اسلوب کے شاعر ہیں۔ ان کی جدلیاتی تخلیقی دنیا میں ایک بوقلموں عالم نظر آتا ہے اور ایک عقیدہ دوسرے کو روندتا ہوا اور ایک خط دوسرے کو کاٹتا ہوا نکل جاتا ہے۔ کوئی چیز کسی ایک مرکز پر قائم نہیں رہتی، دیر سویر ہر عقیدہ، ہر تصور بے دخل "decentre" ہو جاتا ہے۔ روایتی تنقید یہاں بے بس نظر آتی ہے، کسی کو ان میں "سچے کفر" کی شان نظر آتی ہے، کوئی انہیں اسلامی "بوطیقا" سے خارج کرتا ہے، کوئی ابن عربی کا سہارا لیتا ہے، کوئی "ایپی گورین" کہتا ہے کوئی "ہیگل ازم" کی پناہ ڈھونڈتا ہے، کسی کو "ڈائیما" نظر آتا ہے، کوئی "تشکیک و الحاد" کی بات کرتا ہے، کسی کو "فری میسن" دکھائی دیتا ہے، کوئی کفر و ارتداد کا فتوی صادر کرتا ہے۔ تشکیک و ڈائیما سے کفر و ارتداد تک طرح طرح کی تعبیریں اور تاویلیں غالبؔ کے ضمن میں عام ہیں اور ہر بات کی تائید میں کچھ نہ کچھ کہا جا سکتا ہے، لیکن کوئی بھی تعبیر مکمل نہیں۔ ہر تعبیر و تاویل کسی نہ کسی رخ سے تشنہ، ادھوری اور پر از تضاد رہ جاتی ہے۔ (غالبؔ "فی الرل" جدلیاتی تنقید، ص ۱۰۰، گوپی چند نارنگ، ص ۵۹۰)

ہیئتی تنقید اور کوہان کا ڈر

• گوپی چند نارنگ

دسمبر کے "صریر" میں شمس الرحمٰن فاروقی کا خط اور مدیر کے جوابات شائع ہوئے ہیں۔ مدیر نے ہر بات کو نہایت معقول طریقے سے سمجھایا ہے۔ جنوری کے شمارے میں ڈاکٹر وزیر آغا کا مضمون بھی اس سلسلے میں شائع ہوا ہے۔ یہ بھی بہت خوب ہے۔ ان باتوں پر گفتگو تو ہونا ہی چاہیے اور اگر کسی کے ذہنی تحفظات ہیں تو وہ بھی سامنے آنا چاہئیں، لیکن شمس الرحمٰن فاروقی کا مسئلہ فقط اتنا نہیں ہے۔ ان کے دو جو کچھ اور بھی ہیں۔ یہ پہلا خط نہیں ہے۔ وہ اس طرح کے تین چار خط اس سے پہلے بھی ادھر ادھر لکھ چکے ہیں۔ دراصل اردو میں جیسے جیسے ساختیاتی ڈسکورس قائم ہوتا جاتا ہے ان کی الجھن بڑھتی جاتی ہے۔ نئی تھیوری کے بارے میں جو کچھ لکھا جا رہا ہے وہ سچے علم کی جستجو اور طلب میں ہے۔ اس کا مقصد کسی کو نشانہ بنانا نہیں ہے، نہ ہی کسی کے مفروضات کو نظر میں رکھ کر اس پر حملہ کرنا مقصود ہے، لیکن کیا وجہ ہے کہ شمس الرحمٰن فاروقی برابر الٹی سیدھی باتیں لکھتے چلے جا رہے ہیں۔ فرض کیجیے اگر کوئی بات ناپسند ہے تو ایک دو بار لکھ دینا کافی ہے۔ ہو سکتا ہے کہ وہ خود کو عقل کل سمجھتے ہوں، لیکن اس کا کیا کریں کہ ادب میں کسی کا عقل کل نہیں چلتا، وقت کا سیل سب کو اتھل کر رکھ دیتا ہے۔ کیا ضروری ہے کہ سب ایک ہی لیک پر چلیں۔ ان کی راہ ان کو مبارک، ہماری گمرہی ہمارا مقدر، لیکن ان کو یہ بھی منظور نہیں اس لئے کہ ساختیاتی ڈسکورس نے "امریکن نیو کریٹسزم" کی جڑیں کھوکھلی کر دی ہیں اور شمس الرحمٰن فاروقی کا ہیئتی تنقیدی ماڈل "امریکن نیو کریٹسزم" پر مبنی ہے۔ بہت سوں کو شاید یہ معلوم نہیں کہ چند برس پہلے فاروقی صاحب ساختیات سے اتنے ناخوش نہیں تھے، بلکہ "شعر شور انگیز" کی اشاعت سے پہلے ایک اعلان میں انہوں نے یہ مشتہر کیا تھا کہ اس کتاب میں اشعار میر کا "وضعیاتی مطالعہ" بھی پیش کیا جائے گا۔ (وضعیاتی سے مراد ساختیاتی) تب دو پال دی مان وغیرہ کے بھی بہت قائل تھے، لیکن جیسے جیسے انہیں احساس ہوتا گیا کہ پس ساختیات نے تو ان بنیادوں ہی کو تہ تیغ کر دیا ہے جن پر ہیئتی تنقید قائم ہے تو ان کے لئے سوائے اس کے چارہ نہیں کہ وہ ساختیاتی ڈسکورس کی مخالفت کریں اور اگر ایسا نہ کریں تو انہیں اپنے تنقیدی موقف پر خط تنسیخ کھینچنا پڑتا ہے۔ اس لیے کہ اب ثابت ہے کہ فن پارہ نہ تو خود مختار ہے نہ خود کفیل اور معنی کی تشکیل میں زمان، تہذیب اور معاشرہ سب شریک ہیں۔ فاروقی کا یہ ایک فسوناک ذہن ہے۔ دریدا سے مخالفت کی وجہ بھی یہی ہے۔ دریدا دراصل فاروقی صاحب کی چڑ بن چکا ہے۔ "شعر شور انگیز" جلد دوم کا پورا مقدمہ غیر ضروری مباحث سے بھرا پڑا ہے جو دریدا اور تھیوری کے شدید نفسیاتی دباؤ میں لکھے گئے ہیں۔ فاروقی صاحب خود کہتے ہیں کہ سوسئیر کی لسانی بصیرتوں کے بعد تمام علوم انسانیہ وہ نہیں رہے جو پہلے تھے۔ مجھ حقیر کا خیال ہے کہ بارتھ اور دریدا کے بعد ادبی تنقید وہ نہیں رہی جو پہلے تھی۔ دریدا تو دور رہا، شمس الرحمٰن فاروقی سوسئیر کو بھی ٹھیک سے سمجھ نہیں سکے، ورنہ وہ اس قدر جھنجھلاہٹ کا شکار نہ ہوتے۔ ان کا مسئلہ دراصل خود ان کا اپنا پیدا کردہ ہے۔ وہ پڑھے لکھے شخص ہیں، عالم ہیں، لیکن ان کا علم میکانکی ہے اور کھینچ تان کر وہ غلط تاویلیں کرتے ہیں۔ وہ نئی تھیوری کی بصیرتوں کو لپٹائی ہوئی نظروں سے دیکھتے بھی ہیں اور ان کو صاف صاف قبول بھی نہیں کرنا چاہتے۔ چنانچہ ان کی ایجاد بندہ تھیوری اس داخلی تضاد سے اندر ہی اندر Crack ہو رہی ہے۔ حق بات تو یہ ہے کہ سب جانتے ہیں انہوں نے جدیدیت کو بھی "شب خون" برانڈ جدیدیت بنا دیا تھا (جو سکہ بند ہو کر از کار رفتہ ہو گئی ہے)۔ تھیوری چونکہ Dynamic ہے وہ خانہ زاد نہیں ہو سکتی۔

شمس الرحمٰن فاروقی گھوم پھر کر مثالیے مصنف کے رد کی

رٹ لگاتے ہیں۔ "شعر شور انگیز" کے مقدمہ میں بھی سب سے زیادہ زور اسی پر دیا ہے۔ اگر ان کو معلوم ہوتا کہ تھیوری کا یہ مسئلہ ہی نہیں تو وہ اس قدر کوشش اس مسئلہ پر صرف نہ کرتے۔ پھر ساختیاتی فکر اگر مصنف کو معنی کا حکم نہیں مانتی یا قاری کے ذہنی تفاعل پر بھی زور دیتی ہے تو اس کی رو میں مخاطبے مصنف کے رد یا اقرار کی بحث پر گزر نہیں۔ مسئلہ معنی محض کا نہیں تخلیقی معنی کا ہے۔ اگر فاروقی صاحب ایسا نہیں سمجھتے ہیں جو وہ سمجھتے ہیں تو یہ ایک غلط فہمی ہے۔ امریکی نیو کریٹسزم میں "The International Fallacy" کے بعد ان لوگوں کو بہت پھیلایا گیا صرف اس لیے کہ فرن پارے کی "معروضیت" یا خود مختاری کو مستحکم کیا جائے۔ لیکن ہمیں ساختیات (یعنی نئی تھیوری) ان دونوں کو یعنی مصنف کو اور فرن پارے کو اس طرح سے دیکھتی ہی نہیں۔ موضوعیت اور معروضیت دونوں کی حیثیت مفروضہ سے زیادہ نہیں۔ دونوں تاریخ و تہذیب کی تخلیل ہیں جو تغیر پذیر ہے۔ جب معنی کا حکم بالذات ہے ہی نہیں تو معروضیت کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔ اسی کے ساتھ فرن پارے کا خود مختار یا خود کفیل ہونا بھی اپنے آپ کالعدم ہو جاتا ہے کیونکہ قرأت کا تفاعل تہذیب کے اندر اور تاریخ کے محور پر ہے یعنی معنی کی نئی تعبیریں سامنے آتی رہتی ہیں اور کوئی قرأت یا تشریح آخری قرأت یا آخری تشریح نہیں ہے۔ غالب ہی کو دیکھ لیجیے۔

رہا مصنف تو نئی فکریات کا بنیادی مسئلہ مخاطبے مصنف کا رد یا اقرار نہیں بلکہ یا شعور موضوعیت یا موضوع انسانی یعنی Human Subject کی مرکزیت یا عدم مرکزیت یہاں مسئلوں کا مسئلہ یعنی سب مسئلوں کی جڑ ہے۔ غور طلب ہے کہ جب ہیومن سبجکٹ ہی خود کفیل نہیں یعنی بے مرکز ہے تو کسی مخاطبیت اور کیسا رد؟ یہ بھی بحث ہے اور تفصیل کا یہاں موقع نہیں۔ ممکن ہوا تو اس پر الگ سے لکھوں گا، کیوں کہ پس ساختیات اور مابعد جدیدیت کا سب سے بڑا کریکسس یہی ہے کہ ہیومن سبجکٹ کی صدیوں سے چلی آ رہی کارٹیسیائی بنیاد متزلزل ہو گئی ہے۔ فاروقی صاحب نے ایک جگہ الزام لگایا ہے کہ ساختیات اتنی انقلابی نہیں ہے، گوپی چند نارنگ مبالغہ کرتا ہے۔ اگر میں واقعی مبالغہ کرتا ہوں تو ان کو ثابت ہے کہ ہیومن سبجکٹ کی کارٹیسیائی بنیاد جو فلسفہ انسانی میں منہدم ہو گئی ہے وہ اس کو استوار کر دیں، میں تو کیا ساری دنیا ان کی ممنون ہو گی۔ ویسے ہیومن سبجکٹ کے ماورائی بنیادوں سے بے دخل کرنے کے "مبارک" کام کا آغاز فرائیڈ اور مارکس کے ہاتھوں شروع ہو گیا تھا، ہوسرل اور ہائیڈیگر نے اسے مزید آگے بڑھایا، وجودیت میں ذات کی "اجنبیت" Alienation اور بے معنویت سے پیدا شدہ مکمل ہو گیا۔ نئی فکریات نے البتہ اتنا اور کیا کہ کارٹیسیائی بنیاد کے ڈھانچے میں جو کسر رہ گئی تھی اسے ڈاکاں اور اس کے معاصرین نے پورا کر دیا۔ یہی وجہ ہے کہ معنی کے کسی ماورائی مرکز پر مبنی ہونے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ چنانچہ معنی جامد نہیں رہ گیا ہے۔ یہ جتنا افتراقی ہے اتنا موثر بھی ہوتا رہتا ہے۔ معنی جتنا سامنے ہے اتنا غیاب میں بھی ہے، وہ جتنا ہے اتنا نہیں بھی ہے۔ گویا سبجکٹ کے بے مرکز ہونے سے معنی کی زمانی و مکانی تعبیروں کا فلسفیانہ جواز سامنے آ گیا ہے، یا تعبیر معنی یا تفسیریات کی راہ کھل گئی ہے۔ یہ تفسیر اتفاقی اور مختلف تشریحات کا عمل نہیں ہے بلکہ معنی اخوا میں رہتا ہے، یہ سیال ہے اور مستقل میں سفر کرتا ہے۔ اس لحاظ سے کہ معنی قاری اور قاری نسل در نسل، عہد در عہد اور زمانہ در زمانہ سفر کرتا ہے۔ یہ تاریخ اور تہذیب کی متغیر قوتوں اور قرأت کے تفاعل کے Network کا نتیجہ ہے اور معنی کی مطلقیت کی گارنٹی نہیں دی جا سکتی۔ فاروقی خود کو علم سمجھتے ہیں حالانکہ وہ جانتے ہیں کہ علم و ادب میں کسی کا تحکمانہ رویہ یا آمریت نہیں چلتی۔ تخلیقیت تو جانب آزادی ہے۔

ایک اعتراض یہ بھی دہرایا گیا ہے کہ نئی فکریات کی رو سے کسی اردو تخلیق کا مطالعہ پیش نہیں کیا گیا، اول تو یہ صریحاً غلط ہے کیونکہ "صریر"، "دریافت"، "اوراق"، "سوغات" میں اس کی ایک نہیں کئی مثالیں مل جائیں گی۔ ڈاکٹر وزیر آغا اور ڈاکٹر فہیم اعظمی نے اپنے مضامین میں ایسی تحریروں کی تفصیل بھی پیش کی ہے۔ میں دوسری طرح کی مثال دیتا ہوں۔ یعنی ایک طرف تو مجھ جیسے کئی لوگ ہیں جو علی الاعلان نئی فکریات کی افہام و تفہیم کرتے ہیں یعنی گنہگار ہیں،

دوسری طرف وہ یا رہا ہیں بوطیقا ہونے کے دعوی نہیں۔ اگر ان کی تنقید میں بھی نئی نظریات کے نقوش پائے جائیں باوجود کرنے کے (یعنی جیسا کہ شعر شور انگیز کے مقدمہ میں ہے) تو اس کا کیا کیجیے گا۔ یعنی جادو وہ جو سر چڑھ کر بولے۔ پھر صرف تنقید ہی کیوں، دوسری تحریروں میں بھی نئے دائروں کا دخل ہو سکتا ہے۔ یقین نہ آئے تو آصف فرخی کے اصل مضامین پڑھ کر دیکھیے بالخصوص منصوبہ پہلے سے کتاب سوزی تک "اصل معنی کی ایک نئی کیفیت" سے ملے گی۔ یہاں کہیں سے آیا ہے، اس سے بحث نہیں۔ بحث اس سے ہے کہ Reading against the Grain (جو رد تشکیل کا خاص طریقہ ہے) اور کسی چیز کا نام ہے اگر کوئی اس کو نہ پہچان پائے تو قصور لکھنے والے کا نہیں، لکھنے والوں نے نصوص سے بے جڑ نتائج نکالے ہوئے بھی ہیں۔ ضروری نہیں کہ اثرات وہاں ملیں جہاں ان کا اعلان ہو۔ اثرات تو بے تابے صورا شعوری بھی چلتے ہیں۔ زمانہ بدل گیا، حالات بدل گئے تو ادب و تنقید بھی لامحالہ بدلیں گے۔ نعرے بازی والی ترقی پسندی بدل گئی تو جدیدیت بھی وہ نہیں رہی۔ چلیے بحث کی خاطر اگر اس کو مان بھی لیا جائے تو کیا اردو میں لکھنے والوں کی کسی کتاب یا کسی سے لازماً آتا ہے کہ مغربی علم میں کوئی کمی ہے۔ تبدیلیاں تبدیلی شرط لازم پر رکھی نہیں، نئی نظریات کوئی علم نہیں ہوتے نہیں، انہیں ہو تفہیم سابقہ روش سے الگ ہے اور آسان بھی نہیں۔ تو ہم اگر فاروقی صاحب ایسا لکھتے ہیں تو دریدا کی نئی کتاب Acts of Literature (ed. Attridge, 1992) یا تیری ایگلٹن کی کتاب ولیم شیکسپیر (بار مطالعہ پڑھ کر دیکھیں۔ انہیں اپنے سوال کے بے وقعتی کا خود ہی اندازہ ہو جائے گا کیونکہ یہ اثرات تو فون کی طرح آج کی ادبی تنقید کے جسم میں رواں دواں ہیں۔ کہاں کہاں کون سی رگ کاٹیے گا اور کہاں کہاں خون کو جا پہنچے بھر پائے گا۔ نئی نظریات کے بارے میں معلوم ہے کہ یہ کوئی پروگرام نہیں دیتے کہ یوں لکھو یوں نہ لکھو۔ یا ادب کی نوعیت، ماہیت اور قرأت کے تناظر سے بحث کرتی ہے۔ نئی بصیرتوں کو عام کرتی اور تفہیم کے حدود کو وسیع کرتی ہے۔ نئی تھیوری یعنی نئی نظریات نے بہت سی ترجیحات کو بدل دیا ہے، چند نقطوں میں ان سب کا احاطہ ممکن نہیں۔ ایسے میں ساختیاتی موقف ایک بالیدہ موقف ہے جو کسی تنگ نظریے کا تحمل نہیں ہو سکتا۔ تاہم جو تنقید معنی کے قائم بالذات یا کسی مارائی مرکز کے تابع نہ ہونے یا متن کے خود مختار اور خود کفیل نہ ہونے، نیز ادب کے ثقافت و معاشرے کے اندر کسی نہ کسی ساختیاتی یا نظریاتی حالت میں پیدا ہونے اور کسی موقف کے "معصوم موقف" نہ ہونے اور اس کے ساتھ ساتھ قاری کے تفاعل اور قرأت کے عمل میں معنی کو Dynamic سمجھنے، یعنی معمولہ معنی ہی کو کل معنی نہ سمجھنے یا ترکیبات معنی کو تاریخیت کا حصہ اور ارتقائی عمل سمجھنے کو بطور اصول تسلیم کرتی ہو اور ان کی روشنی میں ادب کا مطالعہ کرتی ہو وہ کچھ اور نہیں بس ساختیاتی تنقید ہی قرار پائے گی۔ اگرچہ بس ساختیاتی تنقید اتنی آزاد اور مرکیاتی ہے کہ اس کا کوئی مطلق ماڈل Ideal اس کی سپرٹ کے خلاف ہے۔

ایک آخری بات یہ کہ شمس الرحمن فاروقی بار بار یہ لکھ رہے ہیں کہ آئے دن نظریات بدل رہے ہیں ہم کہاں تک بدلتے جائیں یعنی من نہ کردم ثابت رکھیے۔ غور فرمایئے یہ بات وہ شخص کہہ رہا ہے جو ادب میں تبدیلی کا نقیب رہا ہے یعنی تبدیلی اس وقت جائز تھی جب فاروقی صاحب کو Suit کرتی تھی اور جب موصوف کی آمریت کو Suit نہیں کرتی تو تبدیلی ناجائز ہے۔ آئے دن نظریات بدلنے کی بھی خوب رہی یعنی سوسئیر کی بصیرتیں جنہوں نے انسانی علوم کی بنیادوں کو بدل دیا اور اکاں، آلتھوسے، فوکو اور دریدا کی نئی فلسفیانہ پیش رفت جس نے فکر انسانی میں تغیر پیدا کر دیا، شمس الرحمن فاروقی اس کو "آئے دن کے فیشنوں کا بدلنا" کہہ رہے ہیں۔ اگر ایسا ہے تو کیا وجہ ہے کہ وہ خود اپنی تحریروں میں ان مفکرین کا نام لیتے ہوئے نہیں تھکتے، موقع بے موقع ان کے حوالے دیتے ہیں اور طویل اقتباسات نقل کرتے ہیں۔ ضرورت ہو یا نہ ہو وہ ذکر ضرور لے آتے ہیں۔ قاری کو مرعوب کرنے کے لئے یا کنفیوز کرنے کے لئے؟ ابھی حال ہی میں "فنون" میں "غزل کی کلاسیکی شعریات" پر لکھتے ہوئے فاروقی صاحب نے جاد بے جا بائس یا دس کے طویل اقتباسات نقل کئے ہیں جن پر گرفت

کرتے ہوئے جمیل یوسف نے سوال کیا ہے "کیا اس طویل مضمون سے ان کا مقصد قارئین پر رعب ڈالنا اور انہیں کنفیوز کرنا ہے۔ مجھے تو یوں لگتا ہے جیسے خود انہیں بھی واضح طور پر اس امر کا ادراک نہیں ہے کہ وہ کہنا کیا چاہتے ہیں۔" (فنون، جولائی 1996) فنون کے ایک حساس قاری کا یہ ریمارک بہت حد تک صحیح ہے۔ فاروقی صاحب کی پرانی عادت One Upmanship کی ہے اور وہ قاری کو مرعوب کرنے کے لئے جادو بیانی میں پھنستے رہتے ہیں اور حوالے دیتے رہتے ہیں جن کا کوئی تعلق تحریر کے Substance سے نہیں ہوتا۔ گویا فیشن اور فارمولے کے ساتھ اڑنے کی عادت خود ان کی ہے، دوسروں کی نہیں۔

"ترسیل کی ناکامی کا المیہ" میں اردو کو جتلا کرنے کا اعزاز کسی دوسرے کو نہیں خود انہیں کو حاصل ہے۔ پس ساختیاتی اور رد تشکیلی فکر یا مابعد جدید رویے بنیادی رویے اور بنیادی تبدیلیاں ہیں۔ جہاں تک بدلنے اور نہ بدلنے کا سوال ہے، اس بارے میں بھی شمس الرحمٰن فاروقی کا ذہن صاف نہیں۔ وہ تضادات کا شکار ہیں۔ ایک مثال سے یہ بات واضح ہو جائے گی۔ تقریباً پانچ برس پہلے دہلی کے ایک رسالہ "پیش رو" کی فرمائش پر انہوں نے "ہماری صورت حال" کے عنوان سے ایک مختصر مضمون لکھا تھا۔ بعد میں اس مضمون کو انہوں نے "شب خون" میں بھی شائع کیا۔ اس مضمون کے آخری جملے ہیں:

> "میں امید کرتا ہوں کہ ادب کے بارے میں کئی طرح کے نظریات صحیح ثابت ہو سکیں گے۔ جدیدیت کا کوئی مذہب نہیں ـــــ جس سے انحراف کفر ہو، لیکن ایک دن وہ بھی ہوگا جب جدیدیت اپنا اچھا برا کام کر چکے گی، کوئی اور نظریہ اب اس کی جگہ لے گا، میں اس دن کا منتظر ہوں۔"

سبحان اللہ کتنا صحیح کہا ہے، لیکن اس پر قائم رہیں تو ان کے بدلتے دم نہیں لگتی۔ دیکھئے دوسری جگہ کیا کہتے ہیں۔ ان کی ایک تحریر ایک مدیر کے نام حال ہی میں چھپی ہے۔ اس کے آخری جملے دوسری کہانی کہتے ہیں:

> "جدیدیت تو بہر حال وہاں کی رس قائم رہی۔ اس کے بعد تیزی سے فیشن بدلے ہیں۔ ہم لوگ کہاں تک ان کی پیروی کرتے رہیں گے۔"

پیروی کی بھی خوب رہی۔ یعنی جدیدیت تک تو تبدیلی جائز تھی، پیروی بھی جائز تھی اور اب اگر جدیدیت کے بعد مابعد جدیدیت یا پس نظریات کا ذکر آئے تو وہ ناجائز اور نامناسب ہے۔ ہائے اس زود پشیماں کا پشیماں ہونا! شمس الرحمٰن فاروقی کے متذکرہ بالا دونوں بیانات میں جو شدید تضاد ہے قارئین اس کا خود اندازہ لگا سکتے ہیں۔ وہ "نیا" رہنا بھی چاہتے ہیں اور نئے سے بدکتے بھی ہیں۔ یہ وہ بنیادی ڈائیلیما ہے جس کی طرف اوپر اشارہ کیا گیا تھا۔

New Historicism کا ذکر میں کر رہے ہیں گویا یہ پس ساختیاتی فکر سے بنیادی انحراف ہو۔ موصوف کو شاید اندازہ نہیں کہ کوئی بھی بڑی تھیوری سمندر کی طرح ہوتی ہے جس میں لہروں کے بعد لہریں اٹھتی رہتی ہیں۔ New Historicism بھی ایک ایسی لہر ہے، نئی تعبیر ہے، باختن کی ادبی فکر کی نئی تعبیر و توسیع کی جو روسی ہیئت پسندوں میں سے تھا۔ بس اتنی سی بات جس کا ذکر وہ بار بار کر رہے ہیں۔ پہلے تو تاریخ کو وہ بات باہر رکھتے تھے، اب اس کی رٹ لگانے لگے ہیں۔ یہ انقلاب کیسے آیا؟ "شب خون" میں بھی لکھ چکے ہیں، "نئی تشکیل" میں بھی دہرایا ہے۔ اب "صریر" میں پھر اس کو موضوع گفتگو بنایا ہے گویا کوئی نئی معلومات ہو، اور گھسے کو گھسیٹنے کا بہانہ۔ بار بار کسی فکر کا سطحی اتنا وہ اس بات کو کیسے نظر انداز کر دیتے ہیں کہ اس عہد کا سب سے بااثر نقاد نیوری اینگلسن جس کے آل احمد سرور بھی قائل ہیں مارکسی ہے اور سب سے مشہور دانشور جس کا مشرقی دنیا اور برصغیر میں بھی اثر و نفوذ ہے یعنی ایڈورڈ سعید وہ بھی مارکسی ہے۔ جزیرہ یہ کہ پس ساختیات بطور فلسفہ اگر پورے پر سوال اٹھاتی ہے، لیکن اس کی جدلیات میں ایک Shade بائیں بازو کا بھی ہے اور رد تشکیل سے بھی بائیں بازو والوں کو مفر نہیں۔ مارکسوں کے ایک ساختی پر ڈیکٹ بھی ہے۔ یہ نئی فکر کی کثیر الجہتی ہے اور ارتقا کا لازمہ بھی ہے۔

غور طلب ہے کہ یہ کولونیل ڈسکورس بھی کہاں سے آیا۔ پھر

حال شمس الرحمٰن فاروقی کو اتنا معلوم ہے کہ جدیدیت کے بعد مابعد جدیدیت کا دور شروع ہو چکا ہے۔ البتہ انہیں شاید یہ پسند نہ آئے کہ مابعد جدیدیت کا بنیادی فلسفہ ہیئت ساختیات ہی کا ہے۔ بالکل جس طرح جدیدیت کا فلسفہ وجودیت کا تھا جو تاریخ کی دلیک ہو چکا۔ اسی طرح جدیدیت کا تنقیدی ماڈل بھی جو امریکی نیو کریٹسزم پر مبنی تھا افسوس کہ وہ بھی منہدم ہو چکا۔ عالمی سطح پر نیو کریٹسزم کے تنقیدی ماڈل کی جگہ تھیوری اور نئی فکریاتی تنقید نے لے لی ہے۔ اردو میں صورت حال کیا ہوگی یہ مستقبل ہی بتائے گا۔ ہماری "اردو کی مابعد جدیدیت" ہماری مشرقی شرطوں اور ہماری شعریات پر قائم ہوگی، کسی کی کاربن کاپی نہیں ہوگی، لیکن اتنا طے ہے کہ نئی تنقید کے لئے سوائے اس کے چارہ نہیں کہ وہ عروض و آہنگ و بیان اور لغت کی درج ضرورتوں کو پورا کرتی رہے اور خواہ کوئی چاہے یا نہ چاہے فاروقی کی نئی تنقید عروض و آہنگ اور بدیع و بیان کی میکانکیت کی حریف اسیر ہوتی جائے گی۔ اس لئے کہ فکر کی تازہ کاری اور تخلیق کی ترکیبات کے گرم خون سے تو وہ پارشد پہلے ہی منقطع کر چکی ہے۔ رہی نئی شعریات یا نئی تخلیقیت تو وہ ادب میں تازہ خون کی طرح شامل رہے گی۔ اس لئے کہ وہ نئے ذہنوں کی چیز ہے اور اس کا رخ مستقبل کی طرف ہے۔

ہر چند کہ میری ہمدردیاں شمس الرحمٰن فاروقی کے ساتھ ہیں، لیکن ان کو چاہئے کہ اگر ساختیاتی اسکولز اور تھیوری کی واقعی مخالفت کرنا ہے تو انگریزی کے بجائے اردو رسائل میں لکھیں، جن میں نئی تھیوری کی کوششیں زور و شور سے جاری ہیں اور عالمی سطح پر نئی تھیوری یعنی پس ساختیاتی اور رد تشکیل مواقف کو رد کر دیں۔ اگر ان میں ہمت ہے تو! اردو میں لکھنے سے کیا حاصل، کیونکہ ابھی تو اس اسکولز اور ان بصیرتوں کی افہام و تفہیم ہی پوری طرح نہیں ہوئی جو عالمی سطح پر قائم ہو چکی ہیں۔ گویا ثبات ایک تغیر کو ہے زمانے میں۔ جو تیز وقت کی آواز ہے وہ دیر سویر اردو میں پہنچے گی ہی مگر جو ہونا ہے ہو کر ہی رہے گا۔

کیا کوہان کا ڈر ہے، کیا کوہان تو ہوگا
کیا افغان کا ڈر ہے، کیا افغان تو ہوگا

افہام و تفہیم اور رد قبول کا عمل بھی جاری رہے گا اور تغیر تو قانون قدرت ہے اسے کون روک سکتا ہے۔ تبدیلی تو آئے گی ہی آئے گی۔ میں چاہوں یا کوئی دوسرا چاہے تو بھی اس کو روک نہیں سکتا۔ خیال کی طاقت کو چاہے شعراء بھی نہیں روک سکے۔ یہ دنیا یوں ہی چل رہی ہے۔ فاروقی صاحب میرے دوست ہیں، بھلے ہی میری ہمدردیاں ان کے ساتھ ہوں، لیکن افسوس کہ تبدیلی کا شعور دینے والے اتنی جلد خود تبدیلی کی زد میں آ جائیں گے اس کا کسی کو اندازہ نہیں تھا۔ وقت کیسا بے رحم منصف ہے، لا تعرف ما ہو الی ابد! (انگریزی سے، کراچی، جولائی 1997)

❀❀❀

جوشؔ ایک بےکمال صاحب فن شاعر تھے۔ ان کی اہمیت اس میں ہے کہ باوجود انتہائی غیر شاعرانہ ماحول میں پیدا ہونے کے انہوں نے فن شعر میں وہ کمال پیدا پہنچایا کہ پورے ملک میں ان کی استادی کی دھاک بیٹھ گئی۔ لوگ ان کا ذکر احترام سے کرتے تھے۔ لیکن فن شعر میں انہوں نے سادگی، بیان، نظم و ضبط، اخلاقی احساس اور ہلکے ہلکے رمز و شوخی سے اپنی راہ سب سے الگ بنالی۔ وہ صاحب کی باتوں کو نہایت نئے انداز میں استادانہ مہارت کے ساتھ بڑی صفائی، سادگی، سلاست، روانی اور چابک دستی کے ساتھ ادا کرتے تھے۔ کاروبار شوق کی آشفتگی کو انہوں نے اہمیت نہیں دی اور زیادہ توجہ مشق گفتار پر صرف کی۔ گہری ریاضت، انہماک اور لگن سے انہوں نے زبان دان کا مرتبہ پایا اور روز مرہ، محاورہ اور صحت و سلاست میں وہ کمال حاصل کیا کہ اس عہد کے سادگی پسند شیریں گو صاحب فن شعرا میں ان کا نام عزت سے لیا جائے گا۔ (آثار الشعراء، کراچی، ص ۵۹۴)

ممتاز نقاد اور دانشور پروفیسر نارنگ سے رخشندہ جلیل کی بات چیت

اس سال کا "ستارۂ امتیاز" حاصل کرنے والے پروفیسر گوپی چند نارنگ اعزازات اور انعامات کے لیے اجنبی نہیں ہیں۔ نارنگ صاحب نے ہندوستان میں بحیثیت ایک استاد، استاد کے بحیثیت ایک مصنف اور ایک سنجیدہ نقاد کے ایک منفرد گھرانے والے منفرد کی حیثیت سے، سیمیناروں اور سمپوزیموں اور دوسری ادبی کارکردگیوں کے منتظم کی حیثیت سے اردو کے لیے مستقل جدوجہد کرنے والے مجاہد کی حیثیت سے کیفے کسی انجمن یا تنظیم سے وابستہ کر اردو کی خدمت کی ہے۔ ان کی تصنیفات نہایت اہم ہیں اور موضوع کو اساسی تصنیفوں اور تنقیدی بصیرتوں پر عبور حاصل ہے۔ سب سے خوش آئند بات یہ ہے کہ ان کو پوری زندگی یہ یقین رہا کہ اردو میں غزل کی ہے جو صلاحیت موجود ہے وہ خود بھی کتنا بھی تہذیب کی علامت کے طور پر ابھر کر سامنے آئے۔ رخشندہ جلیل نے حال ہی میں ان کا انٹرویو فرائیڈے ٹائمز کے لیے کیا جس کا اردو ترجمہ خود انہوں نے کیا ہے۔

سوال: ہمیں بتائیں کہ پاکستانی حکومت کی جانب سے انعام سے نوازے جانے پر آپ کیا محسوس کرتے ہیں؟

جواب: مجھے تو اب بھی یہ خبر پر مسرت لگتا۔ کوئی بھی انعامات کے لیے کام نہیں کرتا لیکن اگر آپ کے کام کو پہچان ملتی ہے اور خاص کر دوسرے ملک میں تو یہ بے حد خوش آئند ہے۔ میں اس اعزاز کے لیے حکومت پاکستان اور پاکستانی عوام کا ممنون ہوں۔

سوال: آپ کی چاہے یہ اصل طور پاکستان کے ذکی سے لے کر یہاں آپ کی ادبی کی رہائش کا وقت کا سفر کیا آپ کے لیے کافی لمبا سفر تھا اس سفر کا اہم مرحلہ کون سا تھا؟

جواب: اس سفر کو دیکھ کر ایک تکلیف دہ امر ہے۔ مگر ہوتا یہ ہے کہ ان تمام صعوبتوں اور مشکلوں سے گزرنا جو تقسیم کے بعد دونوں طرف ہوئیں اور پھر دہلی میں سکونت پذیر ہونا آسان نہیں تھا۔ میرے والد بزرگوار نے بلوچستان میں ریلوے سروس میں کام کرنے کو ترجیح دی۔ میری ماں نے اپنے نو چھوٹے چھوٹے بچوں کے ساتھ ہجرت کی۔ اردو سے میری محبت مجھے اسٹیرنگ گیٹ پر واقع دہلی کالج لے گئی جہاں کبھی مولوی عبدالحق پڑھایا کرتے تھے۔ وہاں سے جامعہ عثمانیہ کالج میں بحیثیت استاد کی عارضی تقرری تک اور پھر وہاں سے دہلی یونیورسٹی تک اور آخر میں وسکانسن یونیورسٹی ہر منزل مزاج کے ایک گہرے احساس اور جدوجہد کے ساتھ طے کرتا گیا۔

سوال: مشینیں کوئی کرنے والے "اردو کی موت" کا اندازہ کرتے رہے ہیں۔ اس کے تعلق سے آپ کا کیا خیال ہے؟ کیا آپ یہ مانتے ہیں کہ اردو ہندوستان میں مر چکی ہے یا مر رہی ہے؟

جواب: تاریخی اسباب کی بنا پر ہم نے مجھے یہ یقین کرنے پر مجبور کر دیا ہے کہ اردو ہندوستان میں روا مروکی بولی جانے والی زبانوں کا دل ہے۔ سائنٹیفک اعتبار سے یہ ہندی اور ہندوستانی سے ماخوذ ہے جو جامع لغات اور ادبی کی طرح ہی سے ہمارا یقین کبھی کم نہیں ہوا۔ یہ تعصب سے اردو بھاشا سے سیاست اور ترقی پسندی کا تقاضا ہی اور اس سیاست نے ہندوستان میں اردو کے لیے مشکلیں پیدا کیں لیکن اردو ایک متحرک زبان ہونے کی وجہ سے بدلتی ہوئی حقیقت کے ساتھ بڑی خوبصورتی سے سمجھوتہ کرتی رہی۔ میں نے کبھی بھی ان لوگوں کو یہاں پر یقین نہیں کیا۔ اردو ہندوستان میں زندہ ہے مگر سرکاری فارمولا اور دوسری حیثیت کے تحت دوسری علاقائی زبانوں کے ساتھ اسکولی تعلیمی نظام میں اپنا مقام رکھتی ہے۔ خاص کر ہندوستان کے شمالی صوبوں میں تو ہے ہی۔ ہندی سے

محبت کرنے والوں اور جذبے پاکیزگی رکھنے والوں کو یہ پورا حق پہنچتا ہے کہ آج بھی ہندوستان میں ہندی کی مضبوطی کے لیے اردو ایک اہم ذریعہ ہے اور اردو کے تحفظ میں ہندی کی بھلائی ہے، کیونکہ اگر اردو مضبوط ہوگی تو ہندی بھی مضبوط ہوگی۔ مزید یہ کہ اگر اردو مضبوط ہوگی تو ہمارا جمہوری سیکولر نظام مضبوط ہوگا۔

سوال: کیا موسیقی سے کوئی مدد لی ہے؟ خاص کر کلاسیکی موسیقی سے جیسے غزل۔

جواب: بالکل، شعر غزل گائکی سے مدد لی ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ بالی وڈ، سیٹلائٹ ٹی وی سیریل وغیرہ نے اردو کی جتنی اہم خدمت کی ہے، مگر یہ ایک لسانیاتی عمل ہے: مدارس کی زبان ہونے کی حیثیت سے انتظامی اشیا میں عوام تک پہنچنے میں اردو کا بڑا اہم ہے اور اس عمل کے دوران اردو کو بھی بہت فائدہ پہنچا ہے۔ اردو کی سب سے بڑی طاقت اس کی مرونت کرنے کی صلاحیت ہے، عام آدمی کے ساتھ اس کا رہنا اس کی اہمیت کی بنیاد ہے۔ تفریح کے الگ الگ ذرائع نے ہندوستانی کے استعمال کو فروغ دیا جو اردو سے قریب ہے۔ تجھی اب حالات بدل رہے ہیں، مواصلاتی ذرائع اور بازار سے جو مقاصد کے لیے اور نسلی اور ذہنی شناخت کے لیے استعمال ہو رہے ہیں۔

سوال: ایک طرف ایک تصویری رسم الخط ایک ذریعہ ابلاغ کی حیثیت سے آپ کیا کہیں گے کہ آپ کے خیال میں زبان کی وہ کون سی اہم خصوصیت ہے جس سے زبان نہ صرف پہچانی جاتی ہے بلکہ متحرک رہتی ہے؟ اور اس معیار پر آپ کیا کہیں گے، کیا ہندوستان میں اردو ایک متحرک زبان ہے یا جامد؟

جواب: اگر اردو ایک جامد زبان ہوتی تو یہ زمانہ پہلے ہی ختم ہو چکی ہوتی۔ یہ ایک متحرک زبان ہے، یہ شمالی اور کچھ کے زمانے ہی سے متحرک رہی ہے۔ انشا اور دوسرے کی اردو نہیں ہے جیسی غالب کی۔ اسی طرح اردو نے پریم چند سے فراق تک، جوش سے فیض اور احمد فراز تک کئی مسافت طے کی ہے۔ آج کے زمانے میں جو یہ اختر کی اردو نگار اور سلیم الشکل کی اردو سے مختلف ہے۔ یہ ایک متحرک زبان ہے۔ یہ دریا کی طرح رواں، نئی لفاظیوں کو پیدا کرتے وقت اپنے راستوں کو بدلتی ہوئی زبان ہے۔ موجودہ دور میں ہندو پاک دونوں ملکوں میں حالات پیچیدہ ہیں۔ دونوں ملکوں میں موجود تنوع کی نوعیت مختلف ہے۔

سوال: آپ کے خیال میں ہندوستان اور پاکستان میں 1947 کے بعد اردو کی حالت کیا ہے؟

جواب: پاکستان میں اردو کا تعلق زمین سے نہیں ہے۔ وہاں کی مقامی زبانیں پنجابی، سندھی، پشتو اور بلوچی ہیں۔ اردو ایک سیاسی و ثقافتی ضرورت ہے اور رابطے کے لیے جو رابطہ پیدا کر سکتی ہے کوئی اور زبان نہیں کر سکتی۔ اردو کی سب سے بڑی طاقت اس کے زرخیز محاورات ہیں جو عوامی بول چال سے ماخوذ ہیں۔ اس کی (الف) مواصلات کی طاقت، (ب) شعری محاورات (ج) لطافت اور (د) اس کی بنیادی کشش بنیادی خصوصیات ہیں اور اس کے زندہ رہنے کی اصل ہیں۔

سوال: کیا آپ اس بات سے متفق ہیں کہ مقامی الفاظ کے بے جا استعمال سے اردو کو فائدہ ہونے کے بجائے نقصان پہنچا ہے؟ کیا عوامی سطح پر آسان اور سہل ترسیل کی وجہ سے زبان وسیع نہیں ہوتی جا رہی ہے، خاص کر ادبی معاملات میں، بلکہ زبان (مقامی الفاظ کے استعمال کی وجہ سے) اہمیت کم ہو چکی ہے۔

جواب: اردو کا مقامی کیا جانا بہت سے ملک میں تیزی سے ہم آہنگی پیدا کرنے کے عمل کے ساتھ ساتھ ہو رہا ہے۔ تخلیقی اعتبار سے جو زبان کی مختلف میدانوں میں اپنی ایک ساخت ہوتی ہے لیکن اگر زبان کو بنیادی ضرورتوں کو مدنظر رکھنا ہے تو اس کو آسان اور لوگوں کی عام بول چال سے قریب ہونا ہوگا۔ آج کی مثال صرف مقامی ہونا نہیں بلکہ سیاسی وجوہات کی بنیاد پر معرب ہونا بھی ہے۔ زبان ایک سماجی شئے ہے اب بھی زبان کے ساتھ کسی سیاسی مقام کے لیے پھنسا پھنسا کی جاتی ہے تو تمام

معاملات درہم برہم ہو کر رہ جاتے ہیں اور یہ زبان کی خدمت نہیں بلکہ اس کو نقصان پہنچانے کے مترادف ہے۔

سوال: آپ کا کام ساختیات اور پس ساختیات کے حوالے سے اردو تنقید میں بے حد اہم تسلیم کیا جاتا ہے۔ عام الفاظ میں کیا معنی تخلیقی عمل میں ذیلی حیثیت رکھتا ہے؟ کیا کسی تخلیقی فن پارے میں وہ معنی جو ارادتاً تخلیق کار کہنا چاہتا ہے اور وہ جو قاری اخذ کرتا ہے، کے درمیان کوئی فرق کیا جانے والا امتیاز ہے؟

جواب: تھیوری کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اس سے یہ باور ہو گیا کہ معنی ہمیشہ التوا میں رہتا ہے۔ معنی پہلے سے طے شدہ نہیں ہوتا۔ یہ لازماً تہذیبی اور سیاسی ساخت میں مضمر ہوتا ہے۔ ہر لفظ کا معنی ایک دوسرا لفظ ہوتا ہے اور یہ اسی طرح چلتا رہتا ہے۔ معنی ہمیشہ ایک دوسرے کے مقابلے میں وجود میں آتا ہے، یہ موجود بھی ہے اور غیر حاضر بھی۔ معنی محض اختلاف کا نتیجہ نہیں بلکہ یہ خود بھی مختلف ہوتا ہے۔ جو معنی تخلیق کار کو مقصود ہے اور جو معنی قاری اخذ کرتا ہے اس کے درمیان کوئی علاقہ نہیں، بلکہ معنی خود بھی اختلافی ہوا کرتا ہے۔ تخلیقیت جو بنیادی طور پر جدید ہے وہ اسی اختلاف سے پیدا ہوتی ہے۔ دراصل یہ قاری ہے جو معنی پیدا کرتا ہے۔ چونکہ ہماری تاریخ کا پس منظر لامحدود ہوتا ہے اس لیے معنی کبھی بھی محدود یا طے شدہ نہیں ہو سکتا۔ مصنف تخلیق کرتا ہے اور قاری اس کو جو چاہتا ہے۔ کسی شاعری یا آرٹ کا یہ حسن ہے کہ معنی کے بننے بگڑنے کا عمل مسلسل چلتا رہے۔ اگر ادب پارے کا مطلب تمام قاری کے لیے ایک ہی ہو تو یہ ادب نہیں۔

سوال: اخیر میں، آپ ہمیں بتائیں کہ ہندوستان میں اردو متون کو دیوناگری میں مہیا کرائے جانے کے متعلق جو تحریک ہے اس کے متعلق آپ کی رائے کیا ہے؟ کیا ہم ایک زبان کو اس کی اسکرپٹ سے جدا کر کے اس کے زندہ رہنے کی امید کر سکتے ہیں؟ نوجوانوں تک رسائی حاصل کرنے کے لیے، نئے سیکھنے والوں کے لیے اردو کو دیوناگری میں لکھا جانا چاہیے؟

جواب: جیسا کہ آپ کو معلوم ہے کہ اردو کتابوں کی مانگ دیوناگری میں بہت ہے۔ اس سے اردو فکشن اور شاعری کی کشش اور تکثیریت ثابت ہوتی ہے۔ یہ واقعی صحیح ہے کہ ایک زبان کو اس کی اسکرپٹ سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ ساتھ ہی ایک اور بات یہ ہے کہ اردو متون کی غیر معمولی مقبولیت اس کو بازار میں بھی اتار رہی ہے تو یہ سارا معاملہ بازار کے ذہن اور سپلائی کا ہے۔ ہم اردو والوں کو چاہیے کہ ہم اردو کو اردو اسکرپٹ میں ہی پڑھیں اور پڑھائیں۔ ہمارا اپنا اسکرپٹ خود ہی کافی اور ناگزیر ہے۔ ہمارے اسکول اور کالجوں کی تعلیم اردو اسکرپٹ میں ہی ہوتی ہے۔ ہم اس کو کیوں بدل رہے ہیں اور نہ ہمیں ایسا کرنا چاہیے۔ حالانکہ یہ ایک عیاں حقیقت ہے کہ اس بات سے یہ ثابت ہو جاتا ہے کہ ان سارے زبانوں کی ساخت ایک ہی ہے اور اردو کو دیوناگری میں پڑھا جا سکتا ہے اور اسی طرح ہندی کو تعلیق میں۔ آپ بنگالی یا تمل کو دیوناگری میں نہیں پڑھ سکتے۔ اگر اردو کے پڑھنے والوں کی بڑی تعداد اور نوجوان اور نئے سیکھنے والے اردو کتابیں دیوناگری میں چاہتے ہیں تو کیا ہم محض لسانی وجوہات کی بنا پر وقت کی رفتار کو یا بازار کی فعالیت کو روک سکتے ہیں؟ متنازعہ فیہ سوال یہ ہے کہ کیا ہمیں اس کو ایک نیک فال سمجھنا چاہیے یا ایک خسارے کا سودا؟ ہم اردو والوں کو اسکولوں، کالجوں اور یونیورسٹیوں میں اردو کی تعلیم کو اردو اسکرپٹ میں مضبوط اور جدید بنانا چاہیے اور اپنی وراثت پر فخر محسوس کرنا چاہیے کیونکہ یہ اسکرپٹ نہ صرف ہمیں ہمارے پڑوسی ملک سے جوڑتی ہے بلکہ تہذیبی اعتبار سے یہ ہمیں پورے مشرق وسطیٰ سے مربوط کرتی ہے۔ ہمارا اردو اسکرپٹ ہماری تکثیریت کا امتحان ہے۔ اب ایشیائی تہذیبی مطالعات بہت کثیر لسانی اور متنوع رہے ہیں۔ مزید برآں اردو اسکرپٹ خاص کر تعلیق اور نستعلیق نے مختلف طرزوں میں فروغ پایا ہے اور دیکھنے میں بھی بہت خوبصورت اور پرکشش ہے۔

◉◉◉

گوپی چند نارنگ کی مضمون نگاری

• سیف ا جعفر

مایہ ناز مصنف گوپی چند نارنگ کی ادبی شخصیت بڑی کثیر الجہات اور رنگا رنگ ہے۔ وہ ایک بلند قامت نقاد، متفکر محقق، ماہر لسانیات اور دیدہ ور نظریہ ساز ہی نہیں، ایک کامیاب مضمون نگار بھی ہیں۔ ان کی اس ادبی حیثیت کی طرف جزیہ توجہ کرنے کی ضرورت ہے۔ پروفیسر نارنگ "کاغذ آتش زدہ" میں لکھتے ہیں:

> "میں نے اپنا پہلا مضمون اکبر الہ آبادی پر ۱۹۵۳ء میں اس وقت لکھا تھا جب میں دہلی کالج میں ایم اے کر رہا تھا۔"

ان کا پہلا مضمون اس زمانے کے بلند پایہ رسالے "نگار" میں چھپا تھا جو نیاز فتح پوری کی ادارت میں شائع ہوتا تھا۔ گوپی چند نارنگ نے اپنی مضمون نگاری کی تاریخ بیان کر دی ہے اور لکھتے ہیں کہ "آل انڈیا اورینٹل کانفرنس کا اجلاس الہ آباد میں منعقد ہوا تو انہوں نے اپنا مضمون "اردو ادب میں اتحاد پسندی کے رجحانات" پیش کیا تھا جو ۱۹۵۵ء میں "نوائے ادب" میں شائع ہوا تھا۔ اس کے علاوہ کراچی کے "ماہ نو"، "نقوش" اور ہندوستان میں "آج کل" اور دوسرے رسالوں میں متعدد مضامین شائع ہوئے۔ وہ لکھتے ہیں کہ ان کے مضامین کا پہلا "باقاعدہ مجموعہ" "ادبی تنقید اور اسلوبیات (۱۹۸۹ء) شائع ہوا تھا اور چالیس برس کے ادبی سفر کے بعد یہ ان کی نوعیت کا پہلا مجموعہ تھا۔ کچھ اپنے مضامین اور کچھ دیگر ان کرام کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ان کے مضامین کے چھ مجموعے شائع ہوئے ہیں:

(۱) ادبی تنقید اور اسلوبیات ۱۹۸۹ء

(۲) ترقی پسندی، جدیدیت، مابعد جدیدیت ۲۰۰۲ء

(۳) جدیدیت کے بعد ۲۰۰۵ء

(۴) اردو ادب اور لسانیات ۲۰۰۶ء

(۵) فکشن شعریات و تشکیل و تنقید ۲۰۰۹ء (تحریر نو، اپریل ۲۰۱۱ء)

مضامین کے ان پانچوں مجموعوں کی تاریخی ترتیب کے اعتبار سے نشان دہی کی گئی ہے۔ ان کے سلسلے وار مطالعہ سے مضمون نگار کے ذہنی سفر اور ان کی فکری ارتقائی منزلوں کا اندازہ ہوتا ہے۔ ابتدا میں گوپی چند نارنگ نے اسلوبیات سے دلچسپی لی تھی۔ لسانیات کے بارے میں ان کی وسیع معلومات اور علمی آگہی نے اردو دنیا کو لسانی تنقید کی مختلف جہتوں سے روشناس کیا۔ گوپی چند کی کتاب "ادبی تنقید اور اسلوبیات" ۱۹۸۹ء میں شائع ہوئی تو ادب کے ایک نئے گوشے سے اردو داں طبقہ روشناس ہوا۔ یہ کتاب تنقید کے سرمایے میں ایک گرانقدر اضافہ ہے اور بقول مصنف اس موضوع کے مختلف گوشوں سے بحث کی گئی ہے۔ ان کی تنقیدوں میں وزن و وقار اور متانت کی شان ہے جو ادب کی دانشمندانہ روایات سے ان کی فکر کا رشتہ جوڑ دیتی ہے۔ انہوں نے لسانیات، ترقی پسند رجحانات، جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے مختلف پہلوؤں سے عالمانہ بحث کی ہے اور فکر انگیز نتائج اخذ کئے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

> "ادب کی کسی ایک جہت پر غور کرنے والے یہ بات بھول جاتے ہیں کہ ادب محض قصہ یا نفسیات یا عمرانیات نہیں، ایک کلیت ہے جو ہر رنگ میں بہار کا اثبات چاہنے کی منتظر ہوتی ہے۔"

گوپی چند نارنگ کے مضامین پڑھ کر یہ اندازہ ہوتا ہے کہ وہ مغرب کی ادبی قدروں اور معیاروں سے بقدر ضرورت کام لیتے ہیں لیکن یہ نہیں بھولتے کہ اردو کا اپنا ایک ادبی و لسانی مزاج اور ایک تہذیبی تناظر بھی ہے جس سے اس کا خمیر اٹھا ہے۔ اسلوبیات اور ساختیات سے ان کی دلچسپی ایک نئے روپ میں ظاہر ہوئی۔ اسلوبیاتی تحریروں نے انہیں

ایک نئے دبستانِ فکر کا موجد بنا دیا۔ پروفیسر نارنگ لکھتے ہیں کہ انہوں نے اپنی افتادِ طبع اور ذوق کے مطابق اسلوبیاتی طریقۂ کار کو برتنے میں ایک نئی راہ نکالی۔ وہ لکھتے ہیں:

"میرا عام انداز اسلوبیات اور اپنی تنقید کو ملا کر بات کرنے کا ہے۔ اسلوبیات میر میں سارے مباحث اپنی ذاتی لذت اسلوبیاتی تجزیے سے حاصل کرتے ہیں اور یہ اسلوبیاتی تجزیہ نحوی بھی ہے، لسانی بھی اور صوتیاتی بھی لیکن تجزیہ زیادہ تر آنکھوں سے اوجھل رہتا ہے اور اگر کہیں سطح پر ظاہر بھی ہوا ہے تو بھی تکنیکی معلومات سے گریز نہیں ہوتا اور قاری کا دامن کہیں بھی ہاتھ سے نہیں چھوٹتا۔"

اسلوبیات کو متعارف کراتے ہوئے لکھتے ہیں:

"اسلوبیات میرے نزدیک محض ایک طریقہ ہے کل تنقید نہیں۔ تنقیدی عمل میں اس سے بیش بہا مدد لی جا سکتی ہے۔ اسلوبیات اس کا کھرا کھوٹا پرکھ کر تنقید کو ٹھوس، سائنسی اور معروضی بنیاد عطا کر سکتی ہے۔ واضح تکنیکی تجزیوں کا انداز نکالا جا سکتا ہے کہ ان سے تنقیدی نتائج اخذ کئے جا سکتے ہیں۔"

کسی ادب پارے میں لسانی امتیازات کی حیثیت کیا ہوتی ہے، اس پر روشنی ڈالتے ہوئے مضمون نگار نے لکھا ہے کہ انہوں نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ صوتیاتی آوازوں کے نظام سے جو امتیازات قائم ہیں اور ردیف و قوافی کی خصوصیات یا مخصوصیت، بلاغت یا لطیف کے امتیازات یا صوتوں اور صوتوں کا تناسب و تجزیہ وزنی اہمیت کے حامل ہوتے ہیں۔ دوسرا انتخابی امتیاز ہوتا ہے جس میں الفاظ کا اضافی تواتر اور تناسب و ترکیب اہمیت کی حامل ہوتی ہے۔ تیسرا الحرفانی نوعیت کا ہے جس میں لکھنے کی اقسام میں سے کسی کا خصوصی استعمال اور لفظوں کا مروجہ استعمال قابلِ توجہ ہوتے ہیں۔ چوتھا بیانی جس کے تحت شاعری کی مختلف اقسام آ سکتی ہے۔ تشبیہ، استعارہ، کنایہ، تمثیل، علامت، پیکری وغیرہ کی نشان دہی کی جا سکتی ہے۔ ان میں سے بعض نثر میں اپنا جلوہ دکھا سکتے ہیں۔

پروفیسر نارنگ کے بعض مضامین جن میں انہوں نے اسلوبیاتی تنقید سے سروکار رکھا ہے، عام قاری کے لئے سریع الفہم نہیں۔ اسلوبیات انیس اور اسلوبیات اقبال اپنی تکنیکی نوعیت کی وجہ سے قاری سے ذہنی ریاضت کا تقاضا کرتے ہیں۔ "اسلوبیات میر" پروفیسر گوپی چند نارنگ کا ایک اہم اور بلند پایہ مضمون سمجھا جاتا ہے۔ یہ اردو ادب میں اسلوبیاتی تنقید کا اعلیٰ ترین نمونہ ہے۔ میر کی اسلوبیات کا تجزیہ کرتے ہوئے وہ اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ

"انہوں نے پوری زبان کے پورے امکانات کو روشن کیا اور پوری زبان کی ظاہری اور زیریں ساختوں کو جس طرح شعری اظہار کی اعلیٰ ترین سطحوں پر فائز کیا یہ اعزاز اور اعجاز کسی دوسرے کو نصیب نہیں ہوا۔"

ایک اور مضمون میں اقبال کی شاعری کے صوتیاتی مطالعے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ وہ اسلوبیات اقبال کے بارے میں یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ غالب کا کمال لفظ اور ترکیب میں ظاہر ہوتا ہے صوتی آہنگ میں نہیں۔ اقبال کے یہاں یہ کیفیت نہیں۔ ان کے یہاں صوتی آہنگ کی کمی کا احساس نہیں ہوتا۔ ان کے اشعار میں غنائیت، رچی بسی ہوتی ہے۔ غالب سے موازنہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ

"غالب کا فن معنی آفرینی کا رجحان ہے۔ رجحان یعنی رد عمل کی وجہ سے تحریکی اعتبار سے خاصی تخفیف ہو گئی ہے۔ اس تخفیف کا معنی خیز اثر خاص طور پر غزلیہ صوتوں اور لفظی صوتوں پر ہوا ہے۔ اقبال کے یہاں صوتوں کی لہر دوڑتی ہے۔"

فیض کا جمالیاتی احساس اور معنوی نظام کے عنوان سے جو مضمون لکھا ہے اس میں پروفیسر نارنگ سائنٹیفک کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ سائنٹیفک صرف ادب یا رسم و رواج، طور طریق، ثقافتی، معاشرتی مظاہر اور جزو مطلق جس کے ذریعہ ان انسانی ترسیل معنی

کرتا ہے یا اور اس تنقید کرتا ہے۔ ساختیات کی دلچسپی کا میدان ہے۔ غالب کی غزل کوئی پر تبصرہ کیا ہے وہ فکر انگیز ہے۔ ان کا خیال ہے کہ غالب کی اصل عظمت کا سبب ان کے دو ہے ہیں اور وہ اردو ادب میں اس کے بنیاد گزار ہیں۔ شہریار کے مجموعہ کلام "اسم اعظم" پر بھی اپنے مخصوص انداز میں تبصرہ کیا ہے اور ان کی شاعری کے اسلوبیاتی نظام کا تجزیہ کیا ہے اور تحریر کرتے ہیں کہ ان کے یہاں چار رعناصر کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ خواب، آگہی، وقت اور موت۔ نئے شاعروں میں باقی اور ساقی فاروقی کی اسلوبیات کا بھی مطالعہ کیا ہے اور مستقبل خیز نتائج اخذ کئے ہیں۔ آخر میں افتخار عارف کے کلام پر تنقیدی نظر ڈالی ہے۔ خواجہ حسن نظامی اور ڈاکٹر حسن کی نثر نگاری پر بھی اچھا تبصرہ کیا ہے۔ گوپی چند نارنگ کی کتاب "اردو تنقید اور اسلوبیات" سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ اردو تنقید میں کیسی زبردست تبدیلیاں رونما ہوئی ہیں۔ "فکشن، شعریات، تشکیل و تنقید" سے اندازہ ہوتا ہے کہ پروفیسر نارنگ نے فکشن کے مطالعے کی ایک نئی سمت سے متعارف کروایا ہے اور بیانیہ کی قدر شناسی کرتے آداب و آئین سے آشنا کیا اور اسے نئی سمتیں عطا کیں۔ گوپی چند نارنگ کے خلاق ذہن اور ان کے نتیجہ فکر کی ترجمان ادبی کاوشیں ساختیات، نئی ساختیات اور مشرقی شعریات، ادب کا بدلتا منظر نامہ، جدیدیت پر مکالمہ، ترقی پسندی، جدیدیت اور مابعد جدیدیت، "اردو تنقید اور اسلوبیات" کے علاوہ فکشن شعریات، تشکیل و تنقید، اردو ادب میں قابل قدر اضافہ ہیں۔ فکشن کی تنقید میں ان کا ادبی رویہ یہ ہے کہ وہ بیانیہ کی تحلیل و تجزیہ کے سلسلے میں روایت اور اجتہاد دونوں کی اثر آفرینی کے قائل ہیں۔ روایت کی پاسداری کا احساس فن کو قوت اور استحکام عطا کرتا ہے اور اپنی ان بنیادوں سے وابستگی کی عکاسی کرتا ہے جو فن کو توانائی عطا کرتے ہیں۔ اجتہاد اور نظام فکر کی تبدیلی اور بدلتا منظر نامہ فن پارے کو عصری معنویت سے روشناس کرتا ہے۔ ادب کی اس دو رخی اور مزاج آشنائی نے گوپی چند نارنگ کی تنقیدوں میں عدم توازن اور تفریقی رویے کا احساس پیدا نہیں ہونے دیا ہے۔ گوپی چند نارنگ کی فکشن تنقیدوں میں سب سے پہلا مرحلہ متن کی تفہیم سے متعلق ہے۔ انہوں نے پریم چند سے لے کر ساجد رشید اور سلام بن رزاق تک مختلف تخلیق کاروں کی افسانوی مسائل کا مطالعہ اور تجزیہ کیا ہے۔ انتظار حسین کی کہانی زنانی خطاوار کے افسانے "تماشا" اور سلام بن رزاق کے "انجام کار" کو گوپی چند نارنگ کی قرأت اور تعبیرات نے اردو ادب کی یادگار تحریریں بنا دیا ہے۔ وہ متن کے ادبی مرتبے کے قائل ہیں اور بڑی فنی ذکاوت اور حقیقت پسندی کے ساتھ ان کے افسانوں کا تجزیہ کیا ہے۔ گوپی چند نارنگ نے متنوع تخلیقات کا جس ذہانت اور بالغ نظری کے ساتھ تجزیہ کیا ہے وہ اردو فکشن کی تنقید کا درخشاں باب ہے۔ کرشن چندر کے بارے میں ان کی رائے یہ ہے کہ وہ افسانے کی تراش خراش کے ہنر سے بخوبی واقف ہیں اور زندگی کے مسائل اور اس کے نشیب و فراز سے آگاہ افسانہ نگار ہیں۔ کرشن چندر کے فکشن کی تنقید کرتے ہوئے مضمون نگار نے بڑی بالغ نظری اور نئے اضافے کے مزاج سے آگہی کا ثبوت دیا ہے۔ فکشن کی تنقید میں کہانی کا خلاصہ بیان کر دینے کو گوپی چند نارنگ سطحی کوشش تصور کرتے ہیں۔ کہانی کے بنیادی خطوط، تشکیل کے تانے بانے اور ساخت کو پیش نظر رکھتے ہیں۔ تفہیم و تجزیہ کے لئے اس کی اساطیری جزئیں بھی تلاش کرتے ہیں اور دیو مالائی افکار کی اثر آفرینی کا جائزہ بھی لیا ہے۔ راجندر سنگھ کی افسانہ نگاری کا تجزیہ اس کا اچھا ثبوت ہے۔ انہوں نے مغرب کے نظریہ سازوں اور مفکرین کے تصورات کے دبنے سے بھی فکشن کے مرکزی تصور کی وضاحت کا کام لیا ہے اور وہ خود ساختہ اصولوں کی روشنی میں آگے بڑھنے کا حوصلہ بھی رکھتے ہیں اور "ڈسکورس" قائم کرنے کے منفرد انداز کو بھی اپنایا ہے۔ اس سلسلے میں ہندوستانی فلسفے اور دیو مالا و دیومیں نے بھی ان کی راہنمائی کی ہے۔

گوپی چند نارنگ کے تنقیدی محاکمات ہندی کے فکشن اور اس کے معنوی تناظر کی طرف بلیغ اشارے ہیں۔ تنقیدی صلاحیت، فکری تعمق اور گہری نے ہندی پر ان کے تنقید کو زرا نظر بنا دیا ہے۔

انتظار حسین کے تخلیقی سفر کے مختلف ادوار کی بڑی گہری کے

ساختیاتی دنیا کی ہے۔

گوپی چند نارنگ ماہر لسانیات بھی ہیں، محقق، نقاد اور نظریہ ساز بھی اور ایک صاحب طرز مضمون نگار بھی۔ ان کی نظر ادب کے تمام گوشوں پر ہے۔ ان کی دیدہ وری، بصیرت آگہی اور بصر دانی کا ان کے مضامین سے اندازہ ہوتا ہے۔ بہت سے مضامین کتابی شکل میں شائع نہیں ہوئے ہیں۔

"مابعد جدیدیت کے بعد" ۲۰۰۵ میں شائع ہوئی جس میں مختلف ادبی نظریات اور ادبی شخصیتوں کے اکتسابات کا جائزہ لیا گیا ہے۔ کتاب کو شعریات، شاعری، افسانہ، دوہا، تجسس اور مکالمات کے عنوانات سے مزین کیا گیا ہے۔ یعنی اس کتاب کے مضامین اصولی بحثوں اور نظریاتی مسائل کے علاوہ عملی تنقید سے متعلق بھی ہیں۔ گوپی چند نارنگ دیباچے میں لکھتے ہیں کہ کیمبرج یونیورسٹی کی "History of Literary Criticism" کی ساتویں جلد میں جو ۱۹۵۰ سے ۲۰۰۰ تک کی مدت پر محیط ہے، عہد حاضر کو Age of Criticism کہا گیا ہے یعنی اس نصف صدی میں عالمی سطح پر سب سے زیادہ تنقیدیں کی، وہ لکھتے ہیں۔

> "جن ادبی مباحث نے سب کو متاثر کیا وہ تنقید اور تھیوری سے متعلق ہیں۔"

یعنی ادبی تھیوری سے متعلق تنقیدی مباحث قلب کا مرکز رہے ہیں۔ ادب میں مختلف نظریات کا ظہور ہوا اور اپنا اثر دکھا کر ختم ہو گئے۔ ترقی پسندی کے بعد جدیدیت کے لئے رجحانات سے ادب متاثر رہا لیکن دیکھتے ہی دیکھتے یہ رجحانات بھی زائل ہو گئے اور دنیا بھر میں جدیدیت کے نام کی کوئی تحریک اب باقی نہیں رہی۔ جدیدیت کے بعد تنقیدی تصورات اور ادبی نظری کی کشادگی اور تازگی نے لے لی ہے۔ جدیدیت کے بعد کے دور کو مابعد جدیدیت سے بھی تعبیر کیا گیا ہے۔

زندگی کے بدلتے ہوئے تیوروں کے بارے میں لکھا ہے کہ

> "آج کا سماج بوقلمونی، غیر وصالی تکثیری اور مختلف الاصناف Heterogeneous سماج ہے۔"

ان کا خیال ہے کہ مابعد جدیدیت کسی بھی نظریے کو حتمی اور مطلق نہیں مانتی۔ یہ ہر سے نظریہ دیکھنے کے خلاف ہے۔ ہر نظریہ اپنی نوعیت کے اعتبار سے استبدادی ہوتا ہے، اس لئے تکثیریت اور آزادی کے منافی ہے۔ آخر میں وہ اس نظریے پر پہنچتے ہیں کہ "مابعد جدیدیت عالمی مفکرین کا رویہ یا عنوان یہ ہے کہ

"If Marx is not true then nothing is"

ان کا مکتبہ پسندی مرکزیت یا نظریہ بندی کے خلاف ہونا، نیز تکثیریت، کثیر الاصلیت، مقامیت، بوقلمونی یا سب سے زیادہ تکثیریت پر اصرار کرنا اسی راستے ہے۔ مابعد جدیدیت کی وحدانی تعریف ناممکن ہے۔ یہ رنگ بازار شعوہ ہے۔ شعریات کے تحت پیش کئے ہوئے تمام مضامین وقیع اور فکر انگیز ہیں اور ان کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اردو میں پہلی بار اس طرح کے نظریات اور ادبی تھیوری سے متعلق مباحث کو کسی مضمون نگار نے اپنایا ہے اس کے لئے وہ تعریف و تحسین کے مستحق ہیں۔ "شاعری کی سرفی" کے تحت آنے والے مضامین تجزیاتی ہیں اور عملی تنقید کا بہترین نمونہ پیش کرتے ہیں۔ گوپی چند نارنگ نے انیس، غالب، جمیل الدین عالی اور محمد علوی کی شاعری کا جس ژرف نگاہی، دیدہ وری اور باریک بینی کے ساتھ مطالعہ کیا ہے، اس کا اردو تنقید میں جواب ملنا دشوار ہے۔ "افسانہ" کے تحت جو مضامین کتاب میں جگہ پاتے ہیں وہ منٹو، بلونت سنگھ، بیدی اور گلزار کی کہانیوں کا بے مثل تجزیہ پیش کرتے ہیں اور ایک نئے زاویے سے اردو کے قارئین سے متعارف کراتے ہیں۔ اگرچہ کہ "دوہا" سرفی قائم کی ہے، لیکن یہ مضامین بھی عملی تنقید کا بہترین نمونہ اور تنقیدی تجزیے کا اعلیٰ ترین نمونہ ہیں۔ ان میں فراق، ملا، علی سردار جعفری، کیفی اعظمی، سلطان پوری اور کلی اعظمی کے فن پر بلیغ تبصرہ کیا گیا ہے۔

گوپی چند نارنگ کے بہت سے مضامین کتابی شکل میں شائع نہیں ہوئے۔ وہ لکھتے ہیں

> "نظریاتی ایک سو مضامین ایسے ہیں جو ادھر ادھر رسائل اور جرائد میں بکھرے پڑے ہیں اور کسی مجموعے میں

شامل نہیں۔ ان مضامین کی اگر کوئی اہمیت ہے تو فقط اتنی کہ یہ میری گوناگوں دلچسپیوں اور اردو سے میرے گہرے لگاؤ نیز میرے باطنی تجسس و لگن کے نشانات رہ ہیں، ایک کڑے انتخاب کے بعد ..... کل ۵۳ مضامین کو شامل کیا گیا ہے اور بہت سی دوسری تحریروں کو اقتط کر دیا ہے۔" (پیش لفظ مضامین، پیش لفظ مدیران کرام کے بارے میں تحریر، بھی، ایچ پی، ۱۴۱۱ء، ص ۲۰)

ان مضامین کے طرز بیان کے بارے میں بعض حضرات اس غلط فہمی میں مبتلا ہیں کہ گوپی چند نارنگ کا اسلوب علمیت سے بوجھل اور شگفتگی سے بے نیاز ہے۔ گوپی چند نارنگ نے اپنے مضامین میں زیادہ تر سنجیدہ ادبی مسائل سے جو ساختیات، اسلوبیات اور ادبی تھیوری کی بنیادوں پر استوار ہوتے ہیں، سروکار رکھا ہے۔ انہوں نے ترقی پسندی، جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے ادبی مزاج کا فکر انگیز تجزیہ کیا ہے۔ اس طرح کے علمی موضوعات اس بات کے متقاضی ہوتے ہیں کہ طرز ترسیل کی ایک خاص سنجیدہ اور علمی سطح برقرار رکھی جائے اور لب و لہجے کے وقار اور علمیت کی شان پر آنچ نہ آنے پائے۔ گل و بلبل کی داستانوں کا انداز اس سے مختلف ہوتا ہے۔ انہوں نے دونوں اسالیب کو خلط ملط کرنے کی غلطی نہیں کی۔ حسب ضرورت ہلکے پھلکے طرز نگارش سے بھی کام لیا ہے۔ اقتباس ملاحظہ ہو۔ افتخار عارف کی شاعری کے بارے میں لکھتے ہیں:

"ان کے قلم و شعر میں وادیاں بھی ہیں اور چوٹیاں بھی۔ درد کے گھنے جنگل بھی اور روح کی گہرائیوں میں بسنے والی سبک سیر ندیاں بھی۔ کہیں انسانی رشتوں کی چاندنی ہے اور کہیں ظلم کے طوفان نے عالیت کے ٹیلے کی ملائیں کاٹ دی ہیں۔ دشت بلا میں سموم اور صرصر کی آندھیاں چل رہی ہیں اور پیاسی ریت میں انسان کا لہو قطرہ قطرہ جذب ہو رہا ہے۔ ان کا درد ایسی قوت ہے جو باطن کا نور بن کر وجود کو منور کر دیتا ہے۔"

بہت عرصہ پہلے علی جواد زیدی نے لکھا تھا:

"نارنگ کی نثر میں سادگی اور پرکاری ہے اور اسی بنیادی رجحان نے انہیں ساختیات و اسلوبیات کی طرف مائل کیا ہے۔"

❁❁❁

Sayyada Jaafar
9-1-24/1, Langer House
Hyderabad - 500 008

تصوف کی نشو و نما کے دو دور قرار دیے جاتے ہیں۔ پہلا دور اسلام کی ابتدا سے نویں صدی عیسوی کے آغاز تک اور دوسرا نویں صدی سے بارھویں صدی تک۔ پہلے دور میں تصوف کوئی جداگانہ مسلک نہ تھا بلکہ راسخ العقیدہ مسلمانوں میں سے وہ لوگ جو ریاضت اور عبادت اور زہد و ورع میں شریعت کی پابندی کا سختی سے اہتمام کرتے تھے صوفی کہلاتے تھے۔ رفتہ رفتہ کچھ نئے تاریخی اور تہذیبی تقاضوں کی وجہ سے اور کچھ بیرونی اثرات سے مسلمانوں میں ایک ایسا گروہ پیدا ہو گیا جو قرآن کے مخفی معنوں پر زور دیتے ہوئے اس کی تاویل نئے ڈھنگ سے کرنے لگا۔ یہ لوگ ایک طرف شرعی پابندیوں کے اور دوسری طرف عقلی دلائل کے خلاف تھے اور مذہب کا سرچشمہ قلب و روح کو قرار دیتے تھے۔ ان کے اثر سے پہلے دور کا سیدھا سادا فقر و فاقہ کا نظریہ ایک قلیل عرصے میں مکمل وحدت وجودی مسلک بن گیا اور باطنیت کے یہ رجحانات خدا کی ماورائیت کے تصور سے مل کر بہت جلد سارے عالم اسلام میں پھیل گئے۔ اسلام کی اس بنیادی خصوصیت کو تصوف کہا جاتا ہے۔ (اردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب، گوپی چند نارنگ، ص ۵۹)

گوپی چند نارنگ: روایت سے درایت تک

• وحید الظفر خان علیگ

مناسب ہوگا کہ پہلے روایت سے درایت کے باہمی تفاعل کا اجمالی جائزہ پیش کیا جائے تاکہ ڈاکٹر نارنگ کے ادبی روایات سے درایت تک کے سفر کے جہات کو نشان زد کیا جا سکے۔ جس طرح زمین سے سبزہ کی روئیدگی ہوتی ہے اسی طرح انسانی سماج میں انسانی ضرورتوں، خواہشوں اور تقاضوں کی سرزمین سے روایات جنم لیتی ہے۔ روایت کسی بھی سماج کا ایک ایسا ورثہ ہے جو نسل در نسل منتقل ہوتا رہتا ہے، جس کی قبولیت کے لئے کسی استدلال کی ضرورت نہیں ہوتی۔ انسانی تہذیب اور تمدن، رسم و رواج کی جڑیں روایات کی مٹی میں پیوست رہتی ہیں۔ جب تک سماج کی آسودگی، اعتقاد اور عقیدہ میں کسی طرح کا خلفشار پیدا نہیں ہوتا، روایت کے پرندے اپنے اپنے آشیانوں میں محفوظ رہتے ہیں۔ روایت ایک ایسا مسلسل عمل ہے جو متفرق قوموں، قبیلوں اور ملکوں کو ایک تشخص اور امتیاز عطا کرتا ہے اور انسانی تاریخ کی تشکیل میں ایک سنگ میل کی حیثیت سے پہچانا جاتا ہے۔ آداب معاشرت اور معاملات تمدن فی الاصل روایت کے سرچشمہ سے ہی پھوٹتے ہیں۔ کسی بھی قوم کے تمدن کا جائزہ مطالعہ کرنے سے یہ حقیقت واضح طور پر سامنے آتی ہے کہ تمدن کا بلاشبہ منبع روایات کی زندگی میں مضمر ہے۔ تہذیبی ارتقا کے ساتھ جب انسانی عقل و شعور کی آنکھوں میں ژرف نگاہی پیدا ہوئی تو درایت نے روایت کو افادیت کی کسوٹی پر پرکھنے کا عمل شروع کیا۔ اس طرح بہت فرسودہ اور کارآمد روایتوں کو تج کرنا پڑا۔ انسانی فہم و فراست کی بالیدگی کا تقاضہ خوب سے خوب تر کے حصول کے امکانات کی تلاش کرنا ہوتا ہے۔ وقت کا متحرک کردار ہر آن نئی کروٹیں بدلتا ہے اور معاصر منظر نامہ جب استطاعت روایت کی سرزمین میں درایت کا عمل جاری رکھتا ہے۔ تاریخی زندگی سے سائنسی زندگی تک کا طویل سفر مسرت و تحیر سے بھرا ہوا ہے۔ کتنی ہی فرسودہ روایات کی بلند و بالا عمارتیں زمیں بوس ہو کر چکنا چور ہو چکی ہیں اور یہ سلسلہ جاری ہے کیونکہ درایت کی کوکھ سے جدید نئی روایتوں کے نشانات ابھر رہے ہیں۔ انسانی ذہن کے ارتقائی مراحل روایت کو درایت کی کسوٹی پر پرکھ کر تنقید و تجزیہ کا فیصلہ کرتے رہتے ہیں۔

کسی ملک و سماج میں روایت کی اہمیت کا اندازہ اس حقیقت میں موجود ہے کہ انگلینڈ کا کلی آئین وہاں کی روایات کا ہی مرہون منت ہے۔ باوجودیکہ دنیا سکڑ کر ایک گاؤں بن گئی ہے اور سائنسی و تکنیکی ترقی نے بہت کچھ بدل دیا ہے لیکن وہاں دیرینہ روایات کی آغوش میں نئی تہذیبوں نے خود کو اس طرح ضم کر لیا ہے کہ روایت و درایت کے باہمی تفاعل سے انگلینڈ کے آئینی ڈھانچے کو حتمی استحکام ملا ہے۔ جہاں انسان ہے وہاں زبان ہے۔ جہاں زبان ہے وہاں سماج ہے، وہاں تمدن ہے جس میں عقائد و اقدار اور رسم و روایات کا ایسا ملا جلا تانا بانا موجود ہے جو سماج کو ایک ناقابل تقسیم وحدت میں جکڑ لیتا ہے۔

روایت سماج کو اور سماج ادب کو زندہ رکھتا ہے۔ بقول ایوبیل کر یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ ادب روایات کی بنیادوں پر سماج کو سہارا دیتا ہے۔ دراصل سماج و ادب کے درمیان جو تعلق ہے اس کے بنیادی عناصر کا اندازہ یا تانا بانا رسم و روایات کے تناظر میں کیا جا سکتا ہے۔ ادب فرد سے سماج کا تعلق کیونکر ہوتا ہے یہ ہی فکر و شعور کی ابتدا کہا جا سکتا ہے۔ ہم سب جانتے ہیں کہ ادب کسی بھی سماج، ملک، قوم یا قبیلہ کا مکاں ہوتا ہے اس لئے دنیا کے کسی بھی ادب کا مطالعہ اس کے طرز فکر و طرز زندگی کا ترجمان ہوتا ہے۔ انسانی فطرت تغیر پذیر اور ارتقا

پیوند واقع ہوا ہے۔ اس لئے ذہنی ارتقا کسی بھی مقام پر سکونت پذیر نہیں رہتا۔ یہ سلسلہ زمانوں کے مزاج کا مشاہدہ کرتے ہوئے روایت و روایت کے باہمی تعامل سے نمو پذیر ہوتا رہتا ہے۔ ایک مغربی شاعر کا قول ہے کہ "Old order changeth yielding place to new" اگر یہ مقولہ زندگی کے نشیب و فراز کی نمائندگی کرتا ہے تو ادب اس کے مضمرات سے کس طرح لاتعلق رہ سکتا ہے۔ ہر لمحہ آرزو ذہن بیدار کو نیا کی جستجو میں سرگرداں رکھتی ہے۔ بقول اقبال۔

ما ز تخلیق مقاصد زندہ ایم

از شعاع آرزو تابندہ ایم

مقصد حیات جب کسی روایت کو جنم دیتا ہے تو آرزو کے ارتقا اس روایت کی کوکھ میں روایت کے نئے باب رقم کرتی ہے۔ بلکہ یوں کہا جا سکتا ہے کہ شعاع آرزو کی تابندگی سے روایت کے نئے دریچے نظر آنے لگتے ہیں۔ ہر دور کے اپنے پیمانے اور اپنے تقاضے ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر اردو ادب کی مشہور ترین صنف قصیدہ نگاری کی روایت جو شاعرانہ تعلی اور شخصی تعریف کی حد تک اردو شاعری کے وقار و انداز کی ترجمان تھی، آج ایک تاریخ پارینہ بن چکی ہے۔ آج کی شاعری مغربی شاعر ورڈزورتھ کی زبان میں "Sad still music of humanity" کی بات کرتی ہے۔

اردو ادب میں جو قابل قدر ادبی سرمایہ کا اضافہ ہوا ہے اس کے پس منظر میں ادبی فکر، تحقیق و تفہیم اور تنقید و تعبیر کے متعدد پہلوؤں کی جلوہ گری ہے۔ اردو ادب کے ریسرچ اسکالرز کے لئے آج زیادہ کشادہ راہیں ہموار نظر آتی ہیں۔ اردو ادب کے آسمان کی کہکشاں میں جہاں کئی دانشور محققوں کی انتھک محنت، لگن، خلوص اور کٹ حجت کی ضو افشانی ہے وہاں ایک ضو فگن ستارہ اکثر گوپی چند نارنگ بھی ہے۔

ارباب نظر و فکر سے کبھی کبھی کہ ادب اور روایت میں گہری ہم آہنگی پائی جاتی ہے۔ ابراہیم مصور اور بازنطینی آرٹ و فلسفہ روایت کا تاریخی ارتقا پایا جا سکتا ہے۔ Paintings کے کرداروں نے کاغذ اور رنگوں جیسی بے وقعت چیزوں کو وقعت اور اہمیت دے کر فن کار اور فنی روایت کو استحکام بخشا ہے۔ فنون لطیفہ میں موسیقیت کی بنیاد روایت ہی کے زیر نگیں ہے، لیکن امتداد زمانہ کے بدلتے ہوئے پیمانوں کے ساتھ روایت نے روایت کو بے حد مفید اور تخلیقی انداز فکر کے اسلوب دیئے ہیں۔ اس ضمن میں ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کا نظریہ بھی قابل غور ہے:

"Tradition has two main uses : in the first place the writer who belongs to the living stream of tradition endeavours to enrich the stream through his own individual contibution with a view to helping the advancement of the intellectual and spiritual universe of which he forms an integral part. Secondly at realising the potentialities of language and form which depends on the development and growth of society

(ترجمہ) "روایت کے دو مخصوص طریقے استعمال ہیں۔ پہلا طریقہ کہ مصنف جو خود بھی روایت کے معاصر تسلسل سے وابستگی رکھتا ہے وہ اپنی ذاتی روایت (Talent) سے اس روایت کے تسلسل کو سنوارنے اور نکھارنے میں اس طرح معاونت کرے جس سے روحانی علمیاتی اور دانشورانہ شعور کی کائنات میں جس کا وہ خود بھی جزو لاینفک ہے، مزید وسعت و گنجائش پیدا ہو۔ دوسرا طریقہ عمل یہ ہے کہ زبان و فن کی ان توانائیوں کو بروئے کار لایا جائے جن پر سماج کے ارتقا

اور بالیدگی کا انحصار ہوتا ہے۔"

اردو ادب کی روایتوں کے گھنے جنگل میں ڈاکٹر نارنگ کی درایت، ثقافت اور بالغت کے واضح نقوش نمایاں نظر آتے ہیں۔ ادبی روایات کی فرسودہ بازخوانی کی گھٹن میں تازگی اور بشاشت کی تازہ ہوا کا احساس ہوتا ہے۔ اس کی وجہ وہ دریچے، وہ روشندان اور وہ کھڑکیاں ہیں جن سے نیا آسمان، نیا منظر زیادہ سہانا معلوم ہوتا ہے۔ مغربی دنیا کی ادبی تعبیریں، تنقیدی رجحانات اور ادبی زاویہ فکر کا تعارف اردو زبان سے کرانا یقیناً ایک ایسا اہم کارنامہ ہے جو بغیر روشن نیم شبی جلائے ممکن نہیں، جو اردو ادب کی دنیا میں نہ صرف پذیرائی کا مستحق ہے بلکہ فکر و تحقیق کے لئے اہم ترین وسیلہ ہے۔ اردو ادب کی تقریباً تمام اصناف پر ڈاکٹر نارنگ نے جس دیدہ ریزی اور ژرف نگاہی سے کام کیا ہے اور مختلف جہات تلاش کئے ہیں وہ ان کی دیدہ وری اور درایت کے زندہ شاہد ہیں۔ جینئس (Genius) کی تعریف یہ ہے کہ وہ اپنے زمانے سے آگے کی بصیرت سے مالا مال ہوتا ہے اور مستقبل کی علامت بنتا ہے۔ بقول اقبال۔

وہی ہے صاحب امروز جس نے اپنی ہمت سے
زمانے کے سمندر سے نکالا گوہر فردا

یہ گوہر فردا ہی درایت کا وہ تحفہ ہے جو اردو ادب کو ڈاکٹر نارنگ کی مستقل شہ کاری اور فراستی نے عطا کیا ہے۔ وہ ایک ایسے اسکالر ہیں جن کا مذہب ہی ادب کی آبیاری ہے۔ جن کے بارے میں بلا تکلف یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان کو ایک مشن کے ساتھ پیدا کیا گیا ہے، جو اس مشن کی تکمیل میں فقر و فاقہ وجود کے ساتھ پیوست رہے ہیں۔ طالب علم کی تشنگی اور بھوک ڈاکٹر نارنگ کو Lyricists کے مقابل لا کھڑا کر دیتی ہے، جو زندگی کے ایک ایک لمحہ کو نئے تجربہ کی تلاش میں گزار کر پی لینا چاہتا تھا۔ یٹس مغربی شاعر تھے جس کا وہ کردار ہے جو To know the unknown کی طلب میں عمر کی آخری منزل میں بھی زندگی کی ہر تشنگی کو پی لینا چاہتا تھا۔ اسی زندہ حوصلہ کا زندہ کردار آج ہمارے سامنے ڈاکٹر نارنگ بن کر inspire کر رہا ہے۔ وہ صرف ایک شخصیت ہی نہیں بلکہ ایک زندہ تحریک ہے جس نے اردو زبان و ادب کے سرمایہ کو اعتبار بخشا ہے، جس نے ادب کے Stream میں کئی نئے Revulets اس فنکاری سے ہم آمیز کئے ہیں جس سے ادبی Stream کا دائرہ کافی وسیع ہوا ہے اور جس کی تخلیقی زرخیزی کے فائدہ نتائج تنقیدی سرزمین پر نکھرے پڑے ہیں۔ استعارے کی زبان میں یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ ڈاکٹر نارنگ ایک تیل پر جوش کی طرح اردو ادب کے دریا میں داخل ہوئے اور فکر و تحقیق کی عقیانی سے ادبی روایتوں اور رسومات کی آہستہ روی کو ایک نئی توانائی اور تندی عطا کی۔ جس طرح سیلاب اپنے ساتھ کئی زرخیز مٹی لاتا ہے، زرخیزی کے لئے بیج لاتا ہے اور دریا کے کناروں کو وسعت دیتا ہے اسی طرح کچھ ڈاکٹر نارنگ کی درایت نے کر دکھایا ہے۔

پہاڑوں کی سنگلاخ چٹانوں سے جوئے شیر کا کیا رشتہ ہے، فرہاد جانے، لیکن آج تک وہ شیر کہیں بھی دیکھی نہیں گئی جو تیشہ فرہاد کی مرہون منت ہو۔ فرہاد کا کردار صرف عزم بالجزم، سوز آرزو، جذبہ کی شدت اور عرق ریزی کا ہی Symbol نہیں بلکہ ناممکن الحصول کو انسانی توانائی سے حاصل کرنے کی کاوش اور ارادہ آہن میں تھی اس Spirit کا اعلامیہ ہے جو کائنات کو مسخر کرنے کی صلاحیت سے بہرہ ور کیا گیا ہے۔

ڈاکٹر نارنگ دور حاضر کا وہ فرہاد ہے جس نے اپنے تیشہ تحقیق سے ادب کی سنگلاخ چٹانوں کو تراش کر ایک نہیں بلکہ کئی نہریں تراشی ہیں جن کو بآسانی Locate کیا جا سکتا ہے اور جو تازہ وہ اردو اردو ادب کی علمی تشنگی کی سیرابی کے لئے امروز و فردا کے تعینات سے آزاد ہیں۔ بظاہر یہ ایک شاعرانہ تعلی ہے کہ ڈاکٹر نارنگ کے قلم سے روشنائی نہیں نکلتی بلکہ روشنی پھوٹتی ہے، لیکن یہ ایسی صداقت ہے جس کی شہادت ہر سنجیدہ قاری سے مل سکتی ہے جس نے اس روشنی میں اس ماہیت کو تلاش کیا ہے جس سے فکر و فہم کا تارہ پھوٹتے سے بیقرار ہو سکتا ہے۔ یہ روشنی شہاب ثاقب کی طرح شعلہ مستعجل نہیں بلکہ اس پورا ستارے کی مانند ہے جو ادب کے سمندر میں رواں دواں نئی تشنگیوں کے لئے مستقل

طور پر رہنمائی کا فریضہ ادا کرتا ہے۔

ہر روایت کی تفتیش و تجزیہ ایک منطقی توجیہ طلب کرتی ہے جس کی پوری ذمہ داری انفرادی درایت، شعور و روان بینی، فکر و آگہی اور ادراک پر ہوتی ہے۔ اس حقیقت سے بھی صرف نظر نہیں کیا جا سکتا کہ ڈاکٹر نارنگ نے جن ادبی نظریات کو اپنی فکر و تحقیق کی ضمانت بخشی ہے وہ صرف آخر نہیں۔ ادب کی دنیا میں بھی موسموں کا تغیر ناگزیر ہے۔ اس لئے کوئی بھی نظریہ دائمی نہیں ہوتا اور یہ بھی وہ بنیاد ہے جو کسی بھی ادب کے فروغ کا ذریعہ بنتی ہے۔ لیکن اس حقیقت سے بھی صرف نظر ممکن نہیں کہ ڈاکٹر نارنگ کی انکسار شعب اور دانشوری نے اردو ادب و لسانیات میں جن راہوں کو نشان زد کیا ہے، وہ ہمارے مختلف خراج تحسین کا مستحق ہے۔ اقبال کا شعر ترمیم کے ساتھ۔

جرأت ہو نمو کی تو فضا تنگ نہیں ہے
وہ ذہن خداداد ہے نارنگ نہیں ہے

❀❀❀

Waheed uz Zafar Khan (Alig)
Ex-Professor & Head
Department of English
Almora Constituent P.G. College
Kumaon University, Uttrakhand

لسانیات پر باقاعدہ کام کی ابتدا تیسری دہائی کے شروع میں مولوی عبدالحق کی تحریروں سے ہوئی تھی۔ اس وقت یہ کون جانتا تھا کہ یہ کام دراصل دکنیوں سے ہی انجام پائے گا۔ محی الدین اس وقت بی اے میں وحید الدین سلیم سے درس لیا کرتے تھے۔ معلوم ہوتا ہے کہ کئی دریافتوں کے نقش ان کے حساس ذہن نے نہایت تیزی سے قبول کرنا شروع کر دیے اور طارح التحصیل ہونے کے بعد چند ہی برسوں میں دکنی سرمائے کا بڑا حصہ ان کی اور ان کے ساتھیوں کی کوششوں سے شائع ہونا شروع ہو گیا۔ یہ ہر شخص جانتا ہے کہ "زور" صاحب کے نام (محی الدین قادری) سے ان کا تخلص زیادہ مشہور تھا۔ یہ بات تو شاید ان کا کوئی ہم عمر ہی بتا سکے کہ بچپن میں انھیں کس محرومی کا شدید احساس رہا۔ لیکن اتنا ظاہر ہے کہ طالب علمی کے زمانے میں جب وہ شمالی ہندوستان والوں سے اپنے زمانے کے دکنیوں کا مقابلہ کرتے ہوں گے تو انھیں دکنیوں کی کوتاہ علمی یا کم مائیگی بری طرح کھٹکتی ہوگی۔ چنانچہ اس کا ردعمل طالب علمی ہی کے زمانے میں جوش کی صورت میں ظاہر ہوا اور "روح تنقید" کے مصنف کی حیثیت سے وہ ادبی افق پر ایک روشن ستارے کی طرح چمکنے لگے۔ اس کے بعد انھوں نے زبردست خود اعتمادی سے کام لیا اور تصنیف و تالیف میں اس طرح جٹ گئے کہ کتاب پر کتاب شائع ہوتی چلی گئی۔ ان کی تحریروں سے ان کے ذوق عمل، کام کی دھن اور اردو سے بے انتہا محبت کا پتہ چلتا ہے۔ انھیں اس بات کا بھی شدید احساس تھا کہ شمالی ہندوستان والوں کے فطری احساس برتری کی بنا پر اردو کی ادبی تاریخ میں اور ہندوستان کی تہذیبی تاریخ میں دکن کے کارناموں کا ان کا جائز مقام دلانا فرد واحد کا کام نہیں۔ اس کے لئے ایک جماعت کی، ایک تحریک کی ضرورت ہے۔ چنانچہ وہ جرأت رندانہ سے آگے بڑھے۔ انھوں نے ادارے بنائے، انجمنوں کی بنیاد ڈالی، شہر شہر سے قلم کے رسیا کے سامنے گڑگڑائے، دوستوں سے، دولت، شاگردوں کو پکڑ پکڑ کر لکھوایا، دوسروں سے لکھوایا۔ غرض جو بھی بنا گیا، دوا سے بگڑتے بگڑتے بنانے کی کوشش کرتے گئے۔ زور صاحب کی ایک خوبی یا خامی یہ تھی کہ ہر شخص کو جوہر قابل سمجھ لیتے۔ خوبی اس لئے کہ اس سے اردو کا پرچم لہراتے رہنے میں مدد ملی اور خامی اس لئے کہ وہ اپنی قوتوں کو مجتمع نہ کر سکے۔ انھیں جہاں امید کی جھلک سے کرن بھی نظر آتی، سمجھ جاتے دیر چنگاری کو شعلہ بنا دینے کی فکر کرتے۔ ادارۂ ادبیات اردو کی مطبوعات اس کی بہترین مثال ہے۔ میں نے ایک بار ان سے معلوم کرنا چاہا کہ آپ نے اپنے معیار کی ترازو کا تانا ڈھیلا کیوں چھوڑ دیا ہے؟ کہنے لگے، میرے تحریروں ہی سے تو ملتے ہیں۔ لیکن شاید انھوں نے اس بات کو بھول کر نظر انداز کر دیا کہ ہر تحریر وہ ہیرا نہیں ہوتا۔ (اسکالر، گوپی چند نارنگ نمبر، ص: ۱۰۱ تا ۱۰۲)

اسلوبیات اور گوپی چند نارنگ

(ایک مختصر رپورٹ)

• علیم اللہ حالی

پروفیسر گوپی چند نارنگ کی عالمانہ شخصیت اور اردو تنقید میں ان کے نقوش و رکاوٹ کا جائزہ لینے کی ابتدا اس مطالعے سے کی جا سکتی ہے کہ اردو تنقید نگاری میں اسلوبیات کی بنیادی اہمیت ثابت کرنے کے ساتھ انہوں نے کس طرح شعر و ادب کی تفہیم کے لئے اسے ناگزیر قرار دیا ہے اور شاید یہ بھی غلط نہ ہوگا کہ اس جائزے کی ابتدا بھی اسلوبیات پر ہو۔ اصل یہ ہے کہ اس طریق نقد کو انہوں نے اتنی وسعت بخش دی ہے اور اتنا فروغ عطا کر دیا ہے کہ اب اسلوبیات کا سہارا لیا جائے تو ادبی اثاثے کی تفہیم کا مسئلہ کہیں بیچ میں ہی رہ جاتا ہے۔ اسلوبیات نارنگ صاحب کی ابتدا بھی ہے اور کمال و انتہا بھی۔ ایک گیرا تفہیم کے اصول پر انہوں نے اسلوبیات کی ناگزیریت اس طرح ثابت کر دی ہے کہ اب دوسرے سارے آلہ کار ناکافی نظر آنے لگے ہیں۔ انہوں نے اس شعبے سے دلچسپی کا جواز کچھ یوں دیا ہے:

> "میں اسلوبیات کا ادبی مطالعے کے لئے ایک مدت سے پرچار کرتا آ رہا ہوں اور پڑھتا رہا ہوں اور میں یقین ہوں کہ تنقیدی سطح میں جب یہ دو چیزیں ہوں گی تنقیدی مزاج کا حصہ بن گیا اور عام اس بات کو محسوس کیا جانے لگا کہ اسلوبیات سے ادب کی افہام و تفہیم اور تحسین کاری کے کام میں جو مدد مل سکتی ہے وہ کسی اور ذریعے سے ممکن نہیں تو بالآخر میں نے اسلوبیات کی نظریاتی بنیادوں پر قلم اٹھانے کی ضرورت محسوس کی۔"

(دیباچہ، اردو تنقید اور اسلوبیات، طبع اول ۱۹۸۹ء)

یہ بات واضح ہونی چاہئے کہ ادب کی افہام و تفہیم اور تحسین کاری کے لئے اسلوبیات کو سب سے بہتر وسیلہ قرار دینے کے باوجود نارنگ صاحب نے اسے جامع تنقید کا ایک آلہ کار ہی بتایا ہے۔ اس کا استعمال فن پارے کے سلسلے میں صحیح نتیجہ اخذ کرنے میں ہماری دست گیری کر سکتا ہے بلکہ یہ ایسی مدد کر سکتا ہے جو دوسرے ذرائع سے ممکن نہیں۔ وسیلہ وسیلہ ہوتا ہے یہ منزل مراد نہیں بن سکتا۔ نارنگ صاحب نے کئی جگہوں پر ہمیں خبردار کیا ہے کہ ہم اسلوبیات کو مقصود بالذات نہ سمجھ لیں۔ یہ ایک کارآمد Tool ہے جس کے ذریعہ ایک کارآمد چیز بنائی جا سکتی ہے۔ اسلوبیات کی حدود کا تعین کرتے ہوئے انہوں نے واضح الفاظ میں یہ بتایا ہے کہ:

> اسلوبیات کے پاس خبر ہے نظر نہیں۔ جمالیاتی قدر شناسی اسلوبیات کا کام نہیں۔ اسلوبیات کا کام بس اسی قدر ہے کہ وہ لسانی امتیازات کی نشان دہی کر دے۔ اسلوبیات تنقید کی مدد کر سکتی ہے۔ اس کے پاس ادبی ذوق نظر نہیں ہے۔

یہ مسئلہ تو بہر حال اہمیت کا حامل ہے کہ تنقید کا کام ادبی جمالیات کے بغیر مکمل نہیں ہو سکتا۔ اسلوبیات کے توسط سے جو معروضی، لسانی اور سائنٹفک بنیادیں سامنے آتی ہیں کیا اس بات کا اندیشہ نہیں رہتا کہ تخلیقی فن پاروں کی تفہیم کے لئے وہ رکاوٹ بن جائیں؟ اس لئے کہ فنون لطیفہ کا مسئلہ موضوعی اور تاثراتی حس و ادراک سے ہی ہو سکتا ہے۔

تو پھر اسے سنگ دل تیرا ہی سنگ آستاں کیوں ہو؟

نظریہ ترسیل (COMMUNICATION THEORY) ادب پاروں کے تجزیات اور تفہیم کے باب میں ہمارے لئے مددگار ثابت ہو سکتا ہے مگر حتمی بازیافت کے لئے بہر حال ہمیں ادبی علم پر بھروسہ کرنا ہوگا کیونکہ اسی طرح جیسے شعری اوزان اور صوتی خوش آہنگی کے

تحسین و تفہیم کے لئے علم العروض کو اہمیت دی جاتی ہے مگر ادبی علوم و ہوتو بہت سے عروضیوں کو بھی دھوکہ کھاتے دیکھا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جہاں نارنگ صاحب اسلوبیات کے معروضی اطلاق کو تحسین ادب کے لئے بے حد مفید سمجھتے ہیں وہاں انہیں خبردار بھی کر دیتے ہیں کہ "اسلوبیات میرے نزدیک محض ایک حربہ ہے کل تنقید ہرگز نہیں۔ تنقیدی عمل میں اس سے فائدہ اٹھایا جا سکتی ہے (کتاب دادبی تنقید اور اسلوبیات) اس مدد کی نوعیت کچھ یوں ہے کہ اسلوبیات کے ذریعہ کسی فن پارے کے لسانی امتیازات کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ یہ لسانی امتیاز بھی مختصر فنی کارناموں تک محدود رہتا ہے۔ مطلب یہ ہے کہ مطول ادبی تخلیق میں لسانی امتیازات اس قدر روشن نہیں ہو پاتے جس قدر کسی ایک شعر یا کسی مختصر نظم میں۔ نارنگ صاحب نے تو یہ بھی اعتراف کر لیا ہے کہ انہوں نے کسی فن پارے یعنی غزل، نظم یا افسانے کا بطور ادبی اکائی اسلوبیاتی تجزیہ نہیں کیا ہے۔

اتنا تو ضرور ہے کہ اسلوبیات ادبی تنقید کے پیرائے میں کچھ دور تک ہماری مدد کر سکتی ہے۔ اس کا تعلق براہ راست لسانیات سے ہے۔ لسانیات کی جملہ شاخوں یعنی صوتیات (PHONOLOGY) لفظیات (MORPHOLOGY) نحویات (SYNTAX) اور معنیات (SEMANTICS) کے ذریعے فن پارے کی پہچان ممکن ہے اور ساختیات کے اصولوں کی رہنمائی میں یہ تمام شاخیں مل کر اسلوبیات کا تعین کرتی ہیں۔

بادی النظر میں اسلوبیات ایک نئی اصطلاح نظر آتی ہے اور ادب کے دانشگان اور تجزیہ کاران بسا اوقات اس اصطلاح اور اس کے دائرہ کار سے اجنبیت محسوس کرتے ہیں۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ روایتی تنقید ادب میں بھی کسی نہ کسی طور سے ہم اس طریق کار کا استعمال کرتے رہے ہیں۔ ہماری روایتی تنقید میں شعرا کے رنگ سخن اور طرز اظہار پر گفتگو ہوتی رہی ہے۔ شعرا کے انفرادی اور امتیازی لہجے کا تجزیہ ہوتا رہا ہے اور ہم ایک زمانے سے رنگ سخن، طرز اظہار اور امتیازی لہجے کو میزان نقد مان کر شاعر کے تخلیقی رویے اور لسانی شعور کی بحث کرتے رہے ہیں۔ اسلوبیات کے گہرے مطالعے کے تشکیل صرف لفظیات ہی نہیں بلکہ لفظوں کے باہمی رویے معنوی نظام کے ابہام کی جو صورتیں نارنگ صاحب نے سامنے لائی ہیں وہ روایتی تنقید سے آگے کی راہیں دکھاتی ہیں۔ ایک سامنے کی روشن مثال وہ اسلوبیاتی مطالعہ ہے جو سودا اور میر کے مرثیہ اشعار کے سلسلے میں نارنگ صاحب نے پیش کیا ہے۔ انہوں نے سودا کے شعر

چمن میں صبح جو اوس شگفتہ کا نام لیا
صبا نے تیغ کا آب رواں سے کام لیا

کے مقابلے میں میر کے شعر

ہمارے آگے ترا جب کسو نے نام لیا
دل ستم زدہ کو اپنے تھام تھام لیا

کو سامنے رکھ کر اسلوبیات کے جو نکات پیش کئے ہیں ان سے طرز فکر کی وسعتوں کا اندازہ ہوتا ہے۔ سودا کے شعر میں تصویریت، تحرک اور نمائشی کیفیت ہے۔ حرکت، عمل اور سرعت و رفتار کا اندازہ ہوتا ہے۔ یہاں دو مصرعوں میں واؤ کا مناسب استعمال ہے۔ معنیات لفظی کا خوبصورت نظام ہے۔ میر کا شعر ان خوبیوں کا حامل نہیں۔ شعری اختصار اور تخیلی رکھ رکھاؤ سے بہت کم میر نے لہجہ عام میں اپنی بات کہی ہے۔ اب جو شعر سودا کے مقابلے میں میر کے محولہ بالا شعر کو بنایا گیا ہے وہ دراصل یہ ہے کہ میر نے تصویریت کے خارجی تحرک کی بجائے دل کی حرکتوں کی کیفیات پیش کی ہیں۔ میر نے ترک اقدام کر کے سادگی اظہار سے کام لیا ہے۔ میر کا شعر خارجی مشاہدے سے ہٹ کر داخلی اضطراب کی تصویر پیش کرتا ہے۔ میر نے اس بحر مندی کا ثبوت دیا ہے جس کا اشارہ انہوں نے اس شعر میں کیا ہے:

شعر میرے ہیں سو خواص پسند
پر مجھے گفتگو عوام سے ہے

میر کی سادگی جو بقول میر عیاری ہے سودا کے حصے میں نہیں آئی۔ سودا، میر کے ان اشعار کے حوالے کی ضرورت یوں پیش آئی کہ نارنگ صاحب میر کی اسلوبیات کے ذریعے شعر فہمی کے اس اعلیٰ معیار تک

بتایا جانے کی بشارت دیتے ہیں مگر دراصل کسی اصول یا نظریے یا طریق عمل کے الگ الگ رویوں سے بھی ان کی مختلف ہو جاتے ہیں۔ نارنگ صاحب کی فہم، ذہانت اور شعر فہمی کا کمال، درحقیقت اسلوبیات کی تکنیک نہیں ہے بلکہ اسلوبیات کے نکات کے ساتھ ساتھ نارنگ صاحب نے ذوق سلیم اور شعری روایات کے انکشاف سے فن شناسی کا معیار قائم کیا ہے، یہ بات قابل تعریف ہی نہیں قابل رشک بھی ہے۔ عرفان فن پہلی منزل میں تو لسانیاتی شعور و علم کا محتاج ہے اور آخری منزل میں ایسے باذوق ذہن پر انحصار کرتا ہے جو فن پارے کی تفہیم میں اعلیٰ درجے کے جمالیاتی حس کا حامل ہو۔ اسلوبیات کی گاڑی لسانیات کے بغیر آگے نہیں بڑھ سکتی۔ لسانیات ایک باقاعدہ اور مرتب فن ہے۔ جب ہم اس کی شاخوں مثلاً صوتیات، لفظیات، نحویات اور معنیات کا ذکر کرتے ہیں تو دراصل یہ تمام شاخیں وسیع تر میدانوں میں کام کرتی ہیں۔ ان شاخوں کے ذریعہ ہمیں جو وقوف حاصل ہوتا ہے انہیں کچھ اس طرح بیان کیا جا سکتا ہے۔

۱۔ لسانیات کے ذریعہ کسی زبان کے تاریخی ارتقا کا اندازہ ہوتا ہے۔

۲۔ لسانیات کا تعلق اس لسانی گروہ کی قدیم تہذیبی روایتوں، اس کے معتقدات، قدیم رسم و رواج اور تعلق کے اس امتیازی وصف سے بھی ہے جس کے ذریعہ وہ لسانی گروہ مخصوص آوازوں اور تلفظ کی ادائیگی یا عدم ادائیگی کا حامل ہوتا ہے۔

۳۔ لسانیات کے ذریعہ دوسری زبانوں کے امتزاج و اشتراک کی صورتیں بھی معلوم ہوتی ہیں۔

۴۔ زبان کا مطالعہ کسی مخصوص عرصے یا مدت کا متقاضی ہوتا ہے۔ ایک ہی خطے میں صدیوں کے بعد رائج زبانیں رفتہ رفتہ بدلتی جاتی ہیں۔ جس خطے میں کبھی سنسکرت کا عام رواج تھا، اسی خطے میں ہزاروں برس کے بعد ہندی نے اس کی جگہ لے لی۔ اس طرح ایک طویل مدت کے بعد ایک زبان دوسری زبان پر حاوی ہو جاتی ہے۔ اس لئے لسانیاتی مطالعہ وقت کی معیاد کو بھی ملحوظ رکھتا ہے۔

۵۔ لسانیات کی نظر علم و دانش اور سائنسی ایجادات و انکشافات پر بھی رائج ہے اس لئے کہ ان کے ذریعہ لفظوں کی ساخت، جملوں کی ترتیب، الفاظ کے معانی اور صوتی ادائیگی میں تغیر آتا رہتا ہے۔

۶۔ لسانیات کے پیش نظر کسی زبان کو استعمال کرنے والے انفرادی اختلاف نہیں ہوتے بلکہ اس کا تعلق پورے لسانی گروہ سے ہوتا ہے۔

۷۔ لسانیات کے مطالعے سے کسی لسانی گروہ کے ذوق و خیال اور پسند و ناپسند کا اندازہ بھی لگایا جا سکتا ہے۔ غرض ادبی اسلوبیات کے نتائج کو معتبر بنانے میں لسانیات کا تو کامل عمل بطور خاص دیکھا جا سکتا ہے۔

اسلوبیات کے ذریعہ ادبی اظہارات کے تجزیے لسانیات کے علاوہ سائنسیات اور پس سائنسیات کے مباحث اور ان کے طریقہ کار سے بھی وابستہ ہیں۔ متن کی گہرائیوں میں اترنے کی نئی تھیوری ان تمام علوم سے استفادہ کرتی ہے۔ تخلیق کار کیا کہنا چاہتا تھا، وہ کیا کہہ سکا ہے، فکر و احساس کے کون سے گہر ریزے چھوٹ گئے ہیں، قرات کی سطح پر انہیں کن علامات اور اشارات کے ذریعہ سمیٹا جا سکتا ہے، قاری معنی کی تعیین میں کس حد تک کارگر ہے، فن پارے کے الفاظ میں چھپی ہوئی معنوی جہتیں کیا کیا اشارے دیتی ہیں، لسانی اور Tonal مطالعے کس طرح تخلیق کار کی تہذیبی و ثقافتی پس منظر کی عکاسی کرتے ہیں۔ یہ اور اس طرح کے دوسرے متعدد امور ہیں جو لسانیات سے باہر دوسری Faculties کی آگہی پر اکساتے ہیں۔ پروفیسر نارنگ ادب اور معاشرے کی تفہیم کے لئے ان عوامل کے INTEGERATION ضروری سمجھتے ہیں۔ ان کے اس طرح کی فکر تک اسی وقت رسائی ہو سکتی ہے جب ان کی جملہ تحریروں کو سامنے رکھا جائے اور انہیں ایک دوسرے سے مربوط کیا جائے۔ یہ خود ایک بڑا مجاہدہ ہے۔

میری اس تحریر کی نوعیت یہ ہے کہ یہ صرف ایک غیر مرتب Note ہے جو تحقیق ہے نارنگ صاحب کے سلسلے میں میرے ذہن میں

مطالعے کا۔

روایتی تنقید سے ہٹ کر تنقید کی جس نئی تھیوری پر نارنگ صاحب نے زور دیا ہے وہ تنقید کے پرانے منصب سے یکسر مختلف ہے۔ روایتی تنقید تخلیق کے ساتھ ساتھ چلتی ہے وہ تخلیق کے لئے محرک پیدا کرنے کا ماحول فراہم کرتی ہے۔ نیا تصور تخلیق کو بنیاد تو ضرور بناتا ہے مگر اسے ایک بالکل آزاد Faculty ماننے پر اصرار کرتا ہے۔ یہاں تنقید ضمنی اور ذیلی صنف نہیں رہتی، تخلیق کا دامن تھامے نہیں چلتی، یہ تخلیق کے شانہ بشانہ تو چلتی ہے مگر دو ریل کی پٹریوں کی طرح ایک فاصلہ قائم رکھتی ہے۔ روایتی تنقید اپنی تمام تر رسائیوں کے باوجود تخلیقی تفاعل سے غافل نہیں رہتی۔ یہ تخلیق کے ساتھ شیر و شکر بن کر اپنی فریضہ انجام دیتی ہوئی نظر آتی ہے۔ نئی تھیوری تفہیم سے سروکار رکھتی ہے، یہ تخلیقی جمال سے سرشار نہیں کرتی، یہ تخلیق سے الگ پیدا کرتی ہے، لگاؤ نہیں۔ اس کا عالمانہ تعلق تخلیق کے سوز و ساز کو محسوس کرنے کی فرصت نہیں دیتا۔ یہ طریقہ، تخلیقی پارے کا تجزیہ کرتے ہوئے ہمیں یہ تو ضرور بتاتا ہے کہ ؎

ہزار بادہ ناخوردہ در رگ تاک است
لیکن ہم اس بادہ ناخوردہ سے سرمست نہیں ہو پاتے۔

❀❀❀

Prof.Alimullah Hall
208, Fakhruddin Plaza
Langer Toli, Patna-800 004
Mob:- 9431477321

دیکھا جائے تو ابہام، اشکال اور اعمال تینوں تصورات اضافی relative ہیں، جو چیز احمد کے لئے ابہام ہے وہ زید کے لئے اشکال ہو سکتی ہے اور جو چیز زید کے لئے اشکال ہے وہ بکر کے لئے اعمال ہو سکتی ہے اور اس کا بالعکس بھی ممکن ہے۔ بہر حال ابو محمد سحر بر بنائے تامل و انکسار اس کو "مبہم" قرار دے رہے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ نواب ضیاء الدین احمد خاں نیر و درخشاں نے جو فارسی تقریظ دیوان غالبؔ کے لئے لکھی تھی، اس میں دیوان غالبؔ کے اوراق کو جہاں استعارتاً "سرو قد حسینہ"، "بیت المقدس"، "ارژنگ"، "سومنات و ضمستان زنار بندان" وغیرہ کہا تھا، وہاں "بید خوان برہمن" بھی کہا تھا۔ مجنوری کی نظر سے شاید یہ تقریظ گزری ہو اور انہوں نے یہ خیال وہاں سے لیا ہو۔ حقیقت یہ ہے کہ تقریظ میں بید وار تنگ کا ذکر تو ہے، لیکن استعارہ برہمن سے ہوا ہے بید (وید) سے نہیں، لیکن ذہن بید (وید) کی طرف بھی منتقل ہو سکتا ہے۔ دیکھا جائے تو اس سے زیادہ انسلاکات تو خود غالبؔ کے اپنے کلام کو الہامی قرار دینے یا اپنے دیوان کے ایزدی کتاب ہونے کی پیشن گوئی میں مل جاتے ہیں۔ مجنوری نے خود اس جملہ سے عین پہلے غالبؔ کی جو فارسی رباعی درج کی ہے اس میں غالبؔ اپنی شاعری کو ایزدی کتاب کہہ رہے ہیں۔ بہر حال اس قول میں وید مقدس کی شان نزول کچھ بھی ہو، کئی بار اس کا احساس خود سے قائم کرتی اور کن کن معنی میں قائم کرتی ہے اور کس طرح زبان کے خودنگر ہونے سے سلطنت بدلنے کا خیال کی شرط بن جاتی ہے، اس کی ایک عمدہ مثال یہ قول محال ہے جو جتنا شعوری ہے اتنا لاشعوری بھی ہے۔ اب جملہ جو کہنا ہے سو تو کہنا ہی ہے، اس کے پس پشت کیا تھا اس بارے میں قیاس ہی کیا جا سکتا ہے۔ اب اس کی معنویت وہی ہے جو اس کے لفظوں کی در و بست سے قائم ہو رہی ہے۔ (غالبؔ: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات، گوپی چند نارنگ، ص ۶۴، ۶۵)

زبان، رسم الخط اور گوپی چند نارنگ

• کوثر مظہری

ممکن ہے اس عنوان سے آپ چونک گئے ہوں، لیکن مضمون میں میری کوشش یہ ہوگی کہ اس پہلو کے کھل کر کم کر سکوں۔ بیشتر لکھنے والوں نے ادھر دس پندرہ برسوں میں، گوپی چند نارنگ کو اور ان کی نگارشات کو تنقیدی زد کر دیا ہے۔ پھر یہ کہ مابعد جدیدیت کی بھی ایسی آندھی چلی کہ پروفیسر نارنگ اور مابعد جدیدیت لازم و ملزوم ہو گئے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ بحیثیت کمیت و کیفیت ان کی تخلیقی نگارشات کا معتد بہ حصہ پس پشت چلا گیا۔ ادبی تنقید اور اسلوبیات، متنویات پر کیا گیا ان کا کام، اردو شاعری اور تحریک آزادی، اردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب، فکشن کی شعریات وغیرہ۔ اسی طرح سے ۲۳ مضامین پر مشتمل ان کی ایک اہم کتاب 'اردو زبان اور لسانیات' ہے جو ۲۰۰۹ء میں رام پور رضا لائبریری سے شائع ہوئی۔ اس کتاب میں ۲۳ مضامین اردو میں اور دو انگریزی میں ہیں۔ اس کتاب کے بیشتر مضامین پروفیسر نارنگ کی محنت کے ساتھ ساتھ ان کی پر خلوص محنت شاقہ اور جاں کاہی پر دال ہیں۔ جو لوگ نارنگ صاحب کی نگارشات پر حرف رکھنے کی خلاقانہ کوشش کرتے ہیں، انھیں خاموشی سے رات کے پچھلے پہر گھر کے کسی گوشے میں موم بتی کی روشنی میں ان مضامین کا مطالعہ کرنا چاہئے۔ انھیں اندازہ ہوگا کہ شعر لکھنے اور زبان کے خدوخال اور لسانیاتی تجزیے میں کیا بلیغ اور بین فرق ہے۔ پھر یہ کہ نارنگ صاحب کوئی بات ہوا میں نہیں کرتے بلکہ Data اور مثالیں پیش کرتے ہیں۔

میں نے اپنے اس مضمون میں یہ دیکھنے کی کوشش کی ہے کہ اردو زبان اور نارنگ میں دراصل رشتہ کیا ہے اور پھر یہ کہ وہ اس زبان کے رسم الخط اور قومی یکجہتی کے حوالے سے اپنی کیا سوچ رکھتے ہیں۔ میں نے اپنے اس Thesis کے لئے ان کی تصنیف، 'اردو زبان اور لسانیات' کے چار مضامین کو مرکزی حیثیت دی ہے جن کے عنوانات اس طرح ہیں: اردو جاری اردو، اردو کی ہندوستانی بنیاد، اردو رسم الخط - ایک تاریخی بحث، اردو رسم الخط - تہذیبی و لسانیاتی مطالعہ۔

مجھے یہ کہنے میں کوئی تامل نہیں کہ پروفیسر نارنگ نے نثر میں اردو کے نغمے اور گیت گائے ہیں۔ انھوں نے بجا طور پر اردو کی ہندوستانیت اور یہاں کی تہذیبوں سے اس کے گہرے رشتے کی بات ہے۔ جو لوگ نارنگ صاحب کی صرف نظریاتی تنقید والی نثر سے واقف ہیں، ان کے لئے نارنگ صاحب کی رواں اور پر اثر انشا پردازی کا ایک چھوٹا سا نمونہ پیش کرنا چاہتا ہوں جس سے اندازہ ہو جائے گا کہ اردو زبان اور تہذیب ان کے خمیر میں کس طرح رچی بسی ہے:

> "جب چہرے کے نقوش، لباس، پہناوا اور رہن سہن، طور طریقے، نئی شادیوں سے ہم کنار ہوتے ہیں۔ جب گل و بلبل کا رشتہ نئی رنگینیوں کی خبر دیتا ہے، جب کوئل کوکتی اور آم کے پیڑوں پر بور آتا ہے، جب دلوں کے دروازے وا ہوتے ہیں، فصل کے فاصلے دھل جاتے ہیں اور وصل کے در کھلتے ہیں، ایسے میں زبان قوموں اور نسلوں کے دلوں کو جوڑنے کا کام کرتی ہے اور محبت و یگانگت کے رشتے استوار ہوتے ہیں۔ تاریخ کے ایسے لمحوں میں جب تہذیب کی ہوا میں شراب کی تاثیر اور لطافت اور رس پیدا ہو جاتا ہے، تو مختلف فرقوں، گروہوں اور طبقوں میں رابطہ پیدا کرنے، ترسیل کے عمل کو تیز

کرنے، محبت کے دو بول سنانے اور قلب و روح کو سرشار کرنے کے لیے کوئی اردو زبان پیدا ہوتی ہے۔" (ص ۳۹)

آپ نے نارنگ صاحب کے اردو سے عشق کا اندازہ کیا ہوگا۔ اس عشق کے اظہار کے لیے جو زبان موثر اور قابل ہو سکتی تھی، انہوں نے وہی زبان اختیار کی۔ اردو کو مختلف فرقوں اور گروہوں کو جوڑنے والی زبان کہا گیا۔ انہوں نے اردو کو محبت کے دو بول سنانے اور قلب و روح کو سرشار کرنے والی زبان قرار دیا۔ انہوں نے یہ لکھا ہے کہ کوئی اردو زبان پیدا ہوتی ہے۔ اس 'کوئی' سے بظاہر گمرہ کا تاثر پیدا ہوتا ہے لیکن آپ جب قدرے توقف اور غور کریں گے تو معلوم ہو جائے گا یہ لفظ 'کوئی' گمرہ نہیں بلکہ سراسر معرفہ ہے۔ یہ تو محض تخیل اور فنکارانہ طرز ادا ہے۔ انہوں نے اپنے اور بھی دوسرے مضامین میں اردو زبان کی تہذیبی خدمتوں کو اجاگر کیا ہے اور اس زبان کو انسان دوستی اور صوفیوں اور سنتوں کے لیے تبلیغ کا شیریں اور پر اثر وسیلہ اظہار بتایا ہے۔

نارنگ صاحب نے اردو زبان کے لیے جو کچھ لکھا اور سوچا اگر اس پر غور و فکر کریں تو معلوم ہوگا کہ ان کے اندر اردو کا عشق بہت توانا اور جوان رہا ہے۔ اردو کیسی ہماری زبان کو سرکاری حقوق ملنے کے حوالے سے وہ جو کچھ لکھتے ہیں آپ بھی ملاحظہ کیجیے:

"حقوق ملنے سے زبان کو ایک سماجی اور قومی وقار ملتا ہے۔ وہ اپنے گھر میں بے گھر نہیں سمجھی جاتی۔ وہ بے چہرہ، بے نام اور بے نشان ہونے سے بچ جاتی ہے۔ اپنے چہرے کی شناخت ہو جائے تو پھر دوسرے چہروں کی شناخت کا عمل آسان ہو جاتا ہے۔ اردو کو حق ملے گا تو ہندی کا احترام بڑھے گا۔ سیکولرزم میں یقین، مشترک تہذیب سے وابستگی اور جمہوریت میں اعتماد بحال ہوگا۔" (اردو زبان اور لسانیات، ص ۵۰)

نارنگ صاحب سرکاری حقوق ملنے کو زبان کے لیے سماجی اور قومی وقار تصور کرتے ہیں۔ وہ اس اردو زبان کو اپنا چہرہ سمجھتے ہیں۔ اس چہرے کی شناخت کو ضروری جانتے ہیں۔ اب وہ کہتے ہیں کہ "اردو کو حق ملے گا تو ہندی کا احترام بڑھے گا" تو اندازہ ہوتا ہے کہ وہ اردو سے عشق کے ساتھ ساتھ ہندی کی اہمیت اور اس کی عظمت کا بھی اعتراف کرتے ہیں۔ اب یہ دونوں زبانیں مل کر کام کریں گی تو بلاشبہ سیکولرزم، مشترک تہذیب اور جمہوریت میں عوام الناس کا اعتماد بحال ہوگا۔ یہ ایک غور طلب پہلو ہے کہ نارنگ صاحب اس اردو زبان کو ہندوستان کے لیے ایک وحدت اور افتراق کو ختم کرنے والی زبان سمجھتے ہیں۔ ان کی نظر میں محض فکشن یا شاعری پر بات کرنا اہم نہیں، بلکہ وہ اس زبان کی اصل قوت کو Explore کرنا اور پھر دوسروں کی بھی توجہ اس جانب مبذول کرانا چاہتے ہیں۔ یہ چاہتے ہیں کہ وہ اس زبان کے حوالے سے اس کی مختلف جہتوں کو روشن کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ انہوں نے اس زبان کو غیر طبقاتی، غیر مذہبی، غیر علاقائی اور ہمہ گیر زبان کہا ہے۔ میں نہیں سمجھتا کہ اردو زبان کو اس نظر سے کسی دوسرے نقاد یا دانشور نے ادھر پچاس برسوں کے دھچے میں اس قدر وسیع تناظر میں دیکھا ہوگا۔ جس قدر نارنگ صاحب نے دیکھنے کی پیہم کوششیں کی ہیں۔ انہوں نے اردو ہندی کے گہرے رشتے پر تفصیل سے روشنی ڈالی ہے، پکار آوازوں، افعال، توصیفی اعداد، گنتی، جسم کے اعضا کے نام، رشتہ داریاں اور یہاں تک کہ گالیاں ایک ہیں۔ انہوں نے یہ بھی لکھا ہے کہ:

"بیشتر اشتراک اردو اور ہندی کی لفظیات (Lexicon) صرفیات (Morphology) اور نحویات (Syntax) میں پایا جاتا ہے، شاید ہی دنیا کی کسی دو زبانوں میں پایا جاتا ہو۔" (ص ۴۲)

پروفیسر نارنگ لکھتے ہیں:

"جس زبان کی جڑیں اپنے ملک کے لسانی ذخیرے اور اس کی تہذیبی سرزمین میں اتنی گہری ہوں، جس کا

دامن اتنا وسیع ہو، جس کے لہجے میں ایک خاص کشش اور کھنک ہو، جس کے انداز میں ایک خاص شستگی اور شائستگی ہو، جس کی قومی خدمات ایسی وقیع ہوں، وہ زبان کبھی مٹ نہیں سکتی۔ اس زبان پر ہندوستان کا ایسا حق ہے جو کبھی ٹھکرایا نہیں جا سکتا اور اردو کا بھی ہندوستان پر ایسا حق ہے جو ضرور وصول ہونا چاہیے۔"

(مضمون: اردو کی ہندوستانی بنیاد، ص ۴۴)

اس اقتباس میں نارنگ صاحب نے اردو کے مختلف ابعاد اور بوقلموں جہات کو اپنے خاص اسلوب میں پیش کیا ہے۔ کبھی کبھی تو یہ لگتا ہے کہ جس طرح اردو ہندوستان کی مٹی اور اس کی خوشبو میں رچی بسی ہے، خود پروفیسر نارنگ نے بھی اس دھرتی کی بو باس کو اپنے وجود سے ہم آمیز کر لیا ہے اور شاید یہی وہ قدر مشترک ہے جس کے سبب اردو ان کے عمل تنفس کے لیے جزو لاینفک بن کر رہ گئی ہے۔ مجھے یہ کہنے دیجیے کہ جس طرح کی زبان یہاں کی تہذیبی سرزمین میں گہرائی تک پیوست ہے اسی گہرائی کے ساتھ اردو کی تہذیبی جڑوں تک پروفیسر نارنگ خود پیوست نظر آتے ہیں۔ وہی لہجہ، وہی شائستگی، وہی کھنک، وہی کشش، وہی انداز، وہی شستگی جو زبان اردو سے وابستہ ہے، نارنگ صاحب سے بھی وابستہ نظر آتی ہے۔ بھلا سوچیے تو سہی، کیا ایسے شخص کو پروفیسر اردو نارنگ کہنے میں کوئی تامل ہو سکتا؟ میں سمجھتا ہوں نارنگ صاحب کو بھی اس پر کسی طرح کا اعتراض نہیں ہونا چاہیے۔

نارنگ صاحب نے لسانیات کے بہانے ہندوستانی تہذیب کی جڑوں کو جس دقت نظری سے کھنگالا ہے وہ صرف ان ہی کا حصہ تھا، انھیں کے بس کا ہے یہ جن کے حوصلے ہوں زیادہ۔ صوفی سنتوں کے حالات زندگی سے لے کر ان کے کارنامے اور پھر ہندوستانیت کی تعمیر میں کام آنے والے مجرد اور غیر مجرد اشیاء و عناصر کو بڑی خوبصورتی سے انھوں نے کھنگال کر ان کی فہرست سازی کر دی ہے۔ اگر اس پر غور کریں تو اندازہ ہوگا کہ اس کے لیے تو ایک الگ تفصیلی مضمون درکار ہے۔ اردو ہندی کے لسانی رشتے یا پھر محاوروں اور کہاوتوں کی سماجی توجیہ وغیرہ پڑھیں تو پتہ چلے گا کہ کس درجہ محنت سے انھوں نے الفاظ و تراکیب اور زبان کے خارجی و باطنی رشتوں پر بحث کی ہے۔ انھوں نے اس ضمن میں جتنے بھی مباحث پیش کیے ہیں، ان کا مقصد رہا ہے کہ اردو زبان کی تہذیبی شناخت کو مزید مستحکم کیا جائے۔ صوفی سنتوں کے حوالے سے جو کچھ لکھا ہے وہ بہت ہی طویل ہے۔ اس کی مثالیں ان کے بہت سے دوسرے مضامین میں بھی مل جائیں گی۔ 'اردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب' کا تو موضوع ہی اس زبان اور غزل کی تہذیبی شناخت قائم کرنا ہے۔ اس کتاب سے قطع نظر ابھی جو کتاب پیش نظر ہے، اسی پر اپنی گفتگو مرکوز رکھتا ہوں۔ دیکھیے وہ اردو کو کس طرح Personify کرتے ہیں:

"ان ہی فقیروں، سنتوں اور صوفیوں نے اسے قریہ قریہ اور شہر شہر پھیلایا اور سورج کی کرنوں کی طرح یہ جہاں جہاں پہنچی، آنکھوں میں بستی اور دلوں کو شاداب کرتی گئی۔ خواجہ معین الدین چشتی اجمیری ہوں یا حضرت بابا فریدالدین گنج شکر، حضرت نظام الدین اولیا ہوں، خواجہ بندہ نواز گیسو دراز، رامانند ہوں یا نگارام، کبیر ہوں یا نانک، سینکڑوں صوفیوں، سنتوں اور اولیاء اللہ نے اس زبان کے سر پر شفقت اور دعاؤں کا ہاتھ رکھا۔" (ص ۳۹)

نارنگ صاحب اردو کو محض ایک زبان تصور نہیں کرتے بلکہ اسے انسانی حسیت کے فروغ کا ذریعہ تصور کرتے ہیں۔ وہ اس زبان کی اصل قوت سے واقف ہیں۔ انھیں اس بات کا پورا یقین ہے کہ جس زبان کے سر پر صوفی سنتوں کی شفقت کا ہاتھ ہے، وہ دلوں کو جوڑنے کا کام کرتی رہے گی۔ اسی مناسبت سے انھوں نے بار بار اردو ہندی کے لسانی رشتوں پر تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔ اس کے مشترک محاوروں اور کہاوتوں کا جائزہ پیش کیا ہے۔ دراصل وہ زبان کو قومی یکجہتی اور یگانگت کا ایک ٹھوس ذریعہ سمجھتے ہیں۔ اس ضمن

میں انہوں نے اپنے مضمون "اردو اور ہماری اردو" میں بہت سے اشعار بھی پیش کیے ہیں۔ قومی یکجہتی کے ساتھ ساتھ تصور انسانیت کو بھی روشنی بخشی ہے۔

نارنگ صاحب نے یہ بھی لکھا ہے کہ زبان کا مذہب نہیں ہوتا۔ البتہ زبان کا سماج ہوتا ہے اور ہندوستانی سماج اردو کا سماج ہے۔ اردو ہندوستانی زبان ہے۔ یہ باتیں انہوں نے لکھنؤ میں ۲۰ اپریل ۱۹۸۱ء میں کل ہند غیر مسلم اردو مصنفین کانفرنس میں اپنے خطبہ صدارت میں کہی تھیں۔ اب ذرا غور کریں تو معلوم ہوگا کہ آج دنیا کے جس جس خطے میں اردو بولی اور سمجھی جاتی ہے وہاں ہندوستانی سماج ہے۔ اردو کو ہندوستانی سماج یا ہندوستانی سماج کو اردو کا سماج کہنا اپنے آپ میں بڑی بات ہے۔ یہ بات کتنے بڑے نقادوں نے کہی ہے۔ شرمیں لکھنے والے نقادوں کو ان بنیادی عناصر کا شاید پتہ بھی نہیں جن کی پہچان پھلک نارنگ صاحب کرتے رہے ہیں۔ اردو کو ہندوستانی زبانوں کا تاج محل کہنا۔ یہ سب وہ باتیں ہیں جن سے اس زبان کی عظمت کا پتہ چلتا ہے۔ ساتھ ہی نارنگ صاحب کی وسیع النظری اور اس زبان سے ان کے حد درجہ عشق کا اندازہ بھی ہوتا ہے۔ وہ اردو کو محض ایک زبان تصور نہیں کرتے بلکہ اور بہت کچھ سمجھتے ہیں۔

> "اردو کو محض اردو کہنا، اسے محض ایک زبان کہنا، اسے آٹھویں شیڈول کی دوجہ ہندی تک محدود رکھنا اردو کے ساتھ بے انصافی ہی نہیں، پوری ہندوستانی تہذیب، ایک ہزار برسوں کی تاریخ، باہمی میل ملاپ اور نئے ہندوستان اور اس کی تعمیر کے خوابوں اور امنگوں اور امیدوں اور ولولوں کی توہین بھی ہے۔ اردو جینے کا طریقہ، سوچنے کا ایک طریقہ بھی ہے، اردو محض ایک زبان نہیں، ایک طرز زندگی ایک اسلوب زیست بھی ہے اور مشترک تہذیب کا وہ ہالہ بھی جس نے ہمیں گھیرا ہوا ہے اور وہ شکل دی ہے جسے ہم آج اپنی پہچان کی ایک منزل سمجھتے ہیں۔" (اردو زبان اور لسانیات، ص ۳۸)

لیکن ایک طبقہ ہندوستان میں ایسا بھی ہوا ہے جس نے اردو کو تفریق پیدا کرنے والی اور باہر سے آئی ہوئی زبان کہا ہے۔ اس مخصوص طبقے سے متعلق دانشوروں کے لیے پروفیسر نارنگ کی ہندی اور اردو کے مابین علمی اور تہذیبی انسلاکات کی تحقیق ایک طرح کا کھلا چیلنج ہے۔ لفظوں اور حروف کو گن گن کر انہوں نے صوتی و نحوی امتزاج پر ایک مضبوط Thesis قائم کی ہے۔ Language Politics کے حوالے سے مضامین بھی لکھے گئے اور کتابیں بھی۔ انگریزوں کی Language Policy کو بھی جا و بے جا تنقید کا نشانہ بنایا گیا۔ انگریزوں کو اس حوالے سے میں Clean Chit دینے کے حق میں قطعی نہیں، لیکن اس کی تفہیم کے لیے ہم نے جو زاویہ نظر اپنایا ہے وہ درست نہیں۔ یہ تو شیر پر سوار انگریزوں کے ذریعہ اردو کو Official Language بنائے جانے پر ۱۸۷۸ء میں اپنا ردعمل یوں ظاہر کیا تھا۔

> "I Cannot see the wisdom of the policy which thrusts a semitic element into the bosoms of Hindus and alienates them from their Aryan Speech. not only speech, but all that is Aryan, because through speech ideas are formed, and through ideas the manners & customs. To read persian is to become persianised, all ideas become corrupt and our nationality is lost. Cursed be the day which saw the Muhammandans (Muslims) cross the Indus. all the evils which we find amongst us, we

are indebted for to our "beloved brethren" the Muhammadans."

(Journal of Pragmatics, Vol. 40, Issue-7, Jul 2008, P-1170) Elsewer

اس طرح کی سینکڑوں مثالیں موجود ہیں جو اردو زبان اور رسم خط کے خلاف ہیں۔ میں نے تو یہاں صرف ایک مثال اس لیے پیش کر دی ہے کہ اندازہ ہو سکے کہ ایسے طبقے سے تعلق رکھنے والے لوگوں کے سامنے پروفیسر نارنگ کی شخصیت اور تحریریں کس طرح کوہ گراں کی طرح کھڑی نظر آتی ہیں۔

جب ہم اردو کو ایک تہذیب تصور کرتے ہیں تو زبان کے ساتھ اس کا رسم خط بھی ہمارے سامنے ہوتا ہے۔ رسم خط کے تبدیل کیے جانے کے حوالے سے جو رد عمل پیدا ہوئے، وہ دونوں طرح کے تھے، موافقت میں بھی اور مخالفت میں بھی۔ رسم خط کو بڑے بڑے ادیبوں نے زبان کے لیے لباس کا درجہ دیا ہے۔

قرۃ العین حیدر نے اپنے ایک انٹرویو میں کہا تھا:

"اردو کا جو لباس ہے، وہ اس کی اسکرپٹ ہے۔ جس کا جو لباس ہے، وہ اسی پر اچھا لگتا ہے۔ اگر ہم پیلی لباس پہننے لگیں تو کتنا عجیب لگے گا۔ جو لوگ کہتے ہیں کہ اردو کی اسکرپٹ بدلی جائے تو یہ Linguistic Fascism ہے۔ ہر تہذیب کو، ہر زبان کو حق ہے کہ جو اس کا لباس ہے، جو اس کی آن بان ہے، وہ اس پر قائم رہے، اگر اس سے کسی کو کوئی نقصان نہ ہو۔ اردو کی سب سے بڑی پہچان اس کی تہذیب ہے، اس کے آداب ہیں۔"

(عالمی سہارا، ۱۷ جنوری ۲۰۰۳ء ص ۴۵)

یعنی آپ کے علاوہ دوسرے کئی لوگوں نے بھی رسم خط کو لباس کہا ہے۔ پروفیسر نارنگ کی ایک منطق اس حوالے سے یہ بھی ہے کہ لباس تو اتارا جا سکتا ہے یا یہ کہ ایک لباس اتار کر دوسرا لباس پہنا جا سکتا ہے، لیکن رسم خط اور زبان کا رشتہ جسم اور کھال کا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"رسم الخط بعض لوگوں کے نزدیک لباس کا درجہ رکھتا ہے، یعنی ایک اتارا اور دوسرا پہن لیا اور بعض کے نزدیک کھال کا یعنی جس طرح ایک جسم کو دوسری کھال میں داخل نہیں کیا جا سکتا، اسی طرح ایک زبان کے لیے دوسرا رسم الخط اپنانا بھی ناممکن ہے۔" (ص ۱۴)

زندگی کے ہر شعبے میں اخذ و قبول کا سفر جاری رہتا ہے، انفرادی طور پر بھی اور اجتماعی طور پر بھی۔ اگر آج کے تناظر میں دیکھیں تو صاف پتہ چلتا ہے کہ ہندوستانی معاشرے میں بہت سے تہذیبی نقوش ایسے ہیں جو ہماری اصل تہذیب سے بہت دور ہیں، لیکن ہم ظاہری طور پر ان نقوش کو اپنائے ہوئے ہیں۔ اگر انگریزی زبان کی بات کریں تو آج اس کا نفاذ ہمارے پڑھے لکھے طبقے میں اس قوت کے ساتھ ہوا ہے اور ہو رہا ہے کہ انگریزی نہیں جاننے والے یا کم جاننے والے انگریزی جاننے یا بولنے والے ہندوستانی سے اپنے آپ کو کمتر سمجھتے ہیں یا کم از کم احساس کمتری میں مبتلا ہو جاتے ہیں، خواہ وہ ہندی یا اردو کا بڑا شاعر یا ادیب ہی کیوں نہ ہو۔ آخر کیوں کیا وہ تصور جو زبان کے باہری (Foreigner) یا دیسی یعنی indigenous ہونے پر زور دیتا تھا۔ آج کی نسل مغربی موسیقی اور گیتوں پر مسحور ہوتی ہے۔ فلموں نے ہندوستانی تہذیب کی دھجیاں اڑانے کا کام کیا ہے۔ زبان ہو کہ گیت، رقص ہو کہ موسیقی۔ غور کرنے پر ایک دوسرا رخ سامنے آتا ہے۔ اردو کے تئیں جو متعصبانہ رویہ بہت پہلے تھا اب کم ہوا ہے۔ ایسا اس لیے ہوا ہے کہ اب کسی کو ہندی کی بھی فکر نہیں رہی۔ انگریزی زبان، انگریزی فیشن اور انگریزی طرز زندگی۔ مجھے غالب کے ایک خط کی لائن یاد آ رہی ہے۔ جانے والے دلی جانے میں جانے دلی۔ آج کے تناظر میں ہندی اور اردو دونوں کو دلی کی جگہ رکھ کر پڑھا جا سکتا ہے۔

زبان کے دیسی یا بدیسی ہونے کے حوالے سے پروفیسر نارنگ نے بڑی تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔ انہوں نے لکھا ہے کہ بلاشبہ ہم نے اسے عربی فارسی سے لیا ہے لیکن ہند آریائی صوتیاتی نظام کا

ساتھ دینے کے لئے پرانے آوازوں کے تصور کا اضافہ بھی ضروری ہے۔ لکھتے ہیں کہ اگر ہم ان اردو حروف تہجی کو عربی فارسی والوں کے سامنے پیش کریں تو شاید وہ انھیں پہچان بھی نہ سکیں۔ یہ ہے اس زبان کا دیسی کرن۔ اسی لیے نارنگ صاحب نے اس بات پر زور دیا ہے کہ "اب اردو رسم الخط ایک آزاد اور مستقل رسم الخط ہے"۔ نارنگ صاحب نے اس کے دیسی اور بدیسی ہونے پر دل چسپ مثالیں پیش کی ہیں۔ آپ بھی ملاحظہ فرمائیں:

> "آج کس کو فکر ہے کہ صفورہ بیٹی جالوت، قوت، اور دیانی کی طبیعت کیا ہے یا قیس دیا لیلیٰ، اغوار اور ثیروانی کہاں سے آئے تھے یا شریف، بلکور، مکتر وغیرہ اور سیب کیسی ہیں یا غزنی کیسی؟ اب ان سب چیزوں کو ہم اپنا سمجھتے ہیں اور انھیں ہندوستانی تصور کرتے ہیں تو اس رسم الخط کو بھی ہم نے صدیوں پہلے اپنایا تھا اور جس کے چلن کی حیثیت ہماری تہذیب کے جسم میں خون کی روانی کی سی ہے۔ ہم اسے غیر ملکی کیوں سمجھتے ہیں اور اسے ہندوستانی کیوں نہیں کہتے؟" (ص ۱۹۵)

میں نہیں سمجھتا کہ کوئی بھی باذوق ہندوستانی شیریں نارنگ صاحب کے مذکورہ بالا استدلال جواز سے سرمو بھی انحراف کرے گا۔ تبدیلی ضروری ہے اور وقت کے لحاظ سے ہم اپنی زندگی میں بہت سی تبدیلیاں قبول کرتے رہتے ہیں لیکن ہم اپنے جسم سے اپنی کھال نہیں اتارتے۔ رسم الخط پر بہت سے مضامین شائع ہو چکے ہیں۔ محمد دین تاثیر نے جو مضمون لکھا تھا اس سے ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> "ہم ایک نیا ملک ہیں اس لیے ہمیں مفید چیزوں سے گھبرانا نہیں چاہیے اور جس طرح فرنگ نے ازمنہ متوسط میں ہم سے تمتع کیا ہمیں ان سے تمتع کرنے میں باک نہیں ہونا چاہیے۔ تمتع، تخلیق، اخلاقی ان میں سے کوئی طرز کتابت بھی اسلامیت یا مزاج اردو کے مخالف یا موافق نہیں۔ ہم اسے اختیار کریں وہ ہمارا ہے۔ ہمارے مزاج کے سانچے میں ڈھل جائے گا۔"

(بحوالہ تاثیر مرتب، فیض احمد فیض، ص ۱۹۲۳، ۳۳، اردو اکادمی، بہاول پور)

محمد دین تاثیر صاحب کی بات اگر تسلیم کر لیں تو سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اب تک اردو طرز کتابت ہمارے مزاج کے سانچے میں کیوں نہیں ڈھل پایا؟ نارنگ صاحب نے جگہ جگہ اردو رسم الخط کے ہمارے مزاج اور ہماری تہذیب کا حصہ بن جانے کی بات کی ہے۔ بعض لوگوں نے اردو کی آٹھ علامتوں (ذ، ض، ث، ص، ط، ح، ع) کو فاضل قرار دیا کہ ان کے ہم صوت دوسرے حروف موجود ہیں، لہٰذا انھیں نکال دینے سے حروف تہجی میں کمی بھی ہوگی اور ایک طرح کا سا تکلف رنگ بھی پیدا ہو جائے گا لیکن نارنگ صاحب اسے تسلیم نہیں کرتے۔ انھوں نے اس بات پر زور دیا ہے کہ اردو کی اردویت جہاں اس کی مخصوص صوتیات سے قائم ہوتی ہے، وہاں مخصوص لفظیات سے بھی اس کا تعین ہوتا ہے۔ تلفظ میں یکساں الفاظ معانی میں فرق رکھتے ہیں۔ لہٰذا انھوں نے مثالیں پیش کی ہیں کہ اگر املا کا فرق قائم نہیں رکھتے تو ہم صوت الفاظ کا فرق ہی مٹ جائے گا۔ جیسے عام اور آم، اہل اور ہال، صدا اور سدا، عرضی اور ارضی، صورت اور سورت، کسرت اور کثرت، تکبیر اور تذبیر، بعض اور بازو، زن اور ظن وغیرہ۔

اخیر میں عرض یہ کرنا ہے کہ پروفیسر نارنگ نے جہاں اردو میں نظریاتی مباحث کو فروغ دینے کی کوشش کی ہے، وہیں انھوں نے اردو کے رسم الخط اور اس کے لسانی رموز و نکات سے بھی بحث کی ہے۔ ساتھ ہی انھوں نے اردو زبان کو ہمیشہ ایک خاص ہندوستانی تہذیبی تناظر میں دیکھنے اور پرکھنے کی کوشش کی ہے۔ جس طرح رسم الخط زبان کے لیے کھال ہے اسی طرح اردو، نارنگ صاحب کے لیے کھال ہے اور اسی لیے میں اس بنیاد پر انھیں پروفیسر اردو نارنگ سے موسوم کرنے کی جسارت کرتا ہوں۔

❀❀❀

گوپی چند نارنگ اور ان کی فکشن شعریات: تشکیل و تنقید

• عمایوں اشرف

پروفیسر گوپی چند نارنگ اردو کے ممتاز نقادوں اور دانشوروں میں شمار کیے جاتے ہیں۔ بیسویں صدی کی ساٹھ دہائی سے اپنے تنقیدی سفر کا آغاز کرنے والے نارنگ جگنو کی طرح دنیائے ادب کی فضاؤں میں ابھرے اور تنقید و تحقیق کے آسمان پر آفتاب کی طرح منور ہو گئے۔ ستر سے زیادہ تصنیفات و تالیفات کے مؤلف گوپی چند نارنگ نے درس و تدریس، لسانیات، اسلوبیات، نظری مباحث اور نظریہ سازی کے میدان میں اپنی صلاحیت کا سکہ جمایا۔ تنقید و تحقیق کے میدان میں بھی انھوں نے اپنی فکری بصیرت اور کمال اسلوب کا وہ نقش قائم کیا جو انھیں دنیائے تنقید میں ایک منفرد مقام عطا کرتا ہے۔ ان کے ہم عصر نقادوں میں ممتاز شیریں، حسن عسکری اور وارث علوی کا نام لیا جاتا ہے جن کی انفرادیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا، لیکن پروفیسر نارنگ نے ان کے درمیان اپنی الگ ڈگر اور پہچان بنائی ہے مثلاً ممتاز شیریں کی تنقید نگاری جہاں متن کے بنیادی نکات کی اہمیت کو اجاگر کرنے کی کوشش کرتی ہے اور تنقید کو تخلیقی زبان سے آراستہ کرنے میں حسن عسکری کو کمال حاصل ہے وہیں وارث علوی بھی اپنے انوکھے انداز اور دلچسپ انداز بیان کے سبب تنقید اور تخلیق کے درمیان ہم آہنگی قائم کرنے میں کوشاں نظر آتے ہیں۔ لیکن گوپی چند نارنگ ان کے درمیان اپنی امتیازی حیثیت اس طرح قائم کرتے ہیں کہ متن کی تفہیم تخلیقی زبان سے اس طرح ہم آہنگ ہو کر ابھرتی ہے کہ جس سے افکار کا ارتقائی تسلسل اور منطقی ربط باہم مربوط ہو کر ان کی تحریر کے مقصد کو پوری طرح روشن کر دیتا ہے اور وہ ساتھ ہی ادب کی نئی نظریہ سازی بھی کرتے ہیں۔

یہ مسلمہ امر ہے کہ فن تخلیق کی طرح تنقید کا فن بھی تجربہ پذیر ہے۔ اب فکشن کا اسلوب، محض اظہار بیان، نقطۂ نظر کی حوالہ زمانی، سوانحی پس منظر، پلاٹ اور مکالمہ کا تجزیہ اور تہذیبی اظہار تک مرکوز نہیں رہا ہے بلکہ اس میں علم بیانیات (Narratology) کے اس نظریے کا علمی اظہار بھی شامل ہو چکا ہے جو زبان کے تخلیقی اظہار سے عبارت ہے اور Narrative کے ساختیاتی مطالعہ کا دوسرا نام ہے۔ اب فکشن میں زبان کا خود نگر (Self-Reflexive) کردار، متن کی تاریخی افادیت سے رشتے کی نوعیت، کرداروں کی علامتی اور استعاراتی حیثیت، فکشن میں نظریات کا عمل، سماجی ڈسکورس کے مقابلے میں متنی کہانیوں کی وجودی نوعیت، سیاسی، مذہبی و اساطیری یا نسلی تصورات کے متن پر اثرات، ایک مرکزی موضوع کی تلاش کے بجائے کثیر الجہات معنی کی تلاش وغیرہ لازمی طور پر عصری تنقیدی نظریات کی خصوصیت بن چکی ہے۔ گوپی چند نارنگ کی تنقیدی بصیرت ان سوالات کا خوش دلی سے استقبال کرتی ہے اور عملی طور پر منطقی اور مدلل ہونے کے ساتھ متن کی تفہیم کے عمل میں اسے خوش اسلوبی سے حل کرنے میں معاون ثابت ہوتی ہے۔

نارنگ تنقیدی فرائض کو فن پارے کی تخلیق نو سے تعبیر کرتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ وہ فن پارے کے اپنے مطالعے میں یقین رکھتے ہیں جو تخلیقی متن کا محض خلاصہ پیش کر کے تخلیق کی چند وجوہات کی تلاش پر قانع نہ ہو بلکہ جو متن کے تخلیقی جوہر کے ساتھ انصاف کا رشتہ قائم کرنے میں مددگار ثابت ہو سکے۔ موصوف تخلیقی مطالعے کے دوران فن پارے کے بہتر معنی کی تلاش میں ہر ان اصولوں سے کام لیتے ہیں جو متن کی وسعت کو واضح کر سکے اور قاری کی تفہیم کا وسیلہ بن سکے۔ یہاں وہ دیگر ذرائع کے علاوہ اپنے معروضات کو بھی سامنے رکھتے ہیں۔ ان کی نظر فن پارے کے مطالعے کے دوران وہ متن کی تہہ میں اترتے ہوئے ان جہتوں کو تلاش کرتے ہیں جن پر متعلقہ فن کار نے اپنے متن کی بنیاد رکھی ہے۔ فن کی بہتر تفہیم کے لئے کبھی انھیں اساطیری

جتنوں کو تلاش کرنا پڑتا ہے، کبھی لاشعور کے مرغولے کی بازیافت سے گزرنا پڑتا ہے، کبھی مغربی اصول نقد سے بھی کام لینا پڑتا ہے اور کبھی خود اپنی فکری صلاحیت کو کام میں لا کر معنی کے ان موتیوں کو اجاگر کرنا پڑتا ہے جو متن کی تہہ میں چھپے پڑے ہوتے ہیں۔

یوں تو گوپی چند نارنگ نے ادب کی مختلف اصناف اور ادبی موضوعات پر اپنی قابل قدر نگارشات سے قارئین ادب کو اپنے اعلیٰ ادبی ذوق اور ذہن و نظر کی کشادگی سے روشناس کرایا ہے، لیکن فکشن کی تنقید سے ان کی خصوصی دلچسپی بھی ظاہر ہے۔ موصوف ایک عرصے سے فکشن سے وابستہ نظری اور عملی پہلوؤں پر خامہ فرسائی کرتے رہے ہیں۔ انھیں شاعری کے ساتھ ساتھ فکشن کی تنقید سے بھی گہرا شغف رہا ہے۔ اردو فکشن کا انہوں نے گہرائی و گیرائی کے ساتھ مطالعہ کیا ہے جس سے نہ صرف اسے اعتبار حاصل ہوا بلکہ اس کے تنقیدی زاویے میں بھی تبدیلی واقع ہوئی۔ نارنگ نے اردو فکشن پر گراں قدر کام کیا ہے۔ "اردو افسانہ: روایت اور مسائل"، "نیا اردو افسانہ: تجزیہ و مباحث" اور "فکشن شعریات: تشکیل و تنقید" جس کی بین مثال ہیں۔ نارنگ نے اردو فکشن کے لئے کچھ نئے اصول متعین کئے جس سے بحث و مباحثے کی ایک خوشگوار فضا ہموار ہوئی۔ نارنگ نے فکشن شعریات کی تشکیل میں جو نمایاں کردار ادا کیا ہے اس سے اردو دنیا اچھی طرح واقف ہے۔ انہوں نے کئی ادبی تھیوری اور معاصر منظرنامے کے حوالے سے فکشن تنقید کے مسائل و میلانات پر بڑے عمدہ مضامین قلم بند کئے جس سے اردو تنقید میں فکشن شعریات یا بیانات کے نئے جہات اور میلانات روشن ہو جاتے ہیں۔ ناول اور افسانے کے مسائل، امکانات اور نظری و عملی مباحث پر بھی انہوں نے سیر حاصل گفتگو کی ہے۔ اس سلسلے میں وہ اپنے پسندیدہ ادیبوں کو نظر میں رکھتے ہیں اور ان کی خصوصیات سے قاری کو روشناس کرانا نہیں بھولتے۔ اردو فکشن کے جن بنیاد گزار اور اعلیٰ فنکاروں کو انہوں نے اپنے مطالعے کا موضوع بنایا ہے ان میں پریم چند، کرشن چندر، منٹو، بیدی، انتظار حسین، رام لعل، قرۃ العین حیدر، سریندر پرکاش اور بلراج مہرا کا نام قابل ذکر ہے۔ ان کے علاوہ انہوں نے جوگیندر پال، حسین، ساجد رشید، گلزار، مظفر اقبال اور سلام بن رزاق کی فنی خصوصیات پر بھی مختلف جہت سے روشنی ڈالی ہے۔

اس وقت میرے پیش نظر ان کی کتاب "فکشن شعریات: تشکیل و تنقید" ہے جو ۲۰۰۹ء میں ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی سے شائع ہوئی ہے۔ یہ اس اعتبار سے مستقل کتاب ہے کہ فکشن پر نارنگ کے ان ۱۹ مضامین کا یادگار مجموعہ ہے جو گزشتہ چالیس برسوں میں فکشن اور فکشن کے حوالے سے مختلف مواقع پر لکھے گئے اور ہند و پاک کے موقر رسائل و جرائد میں شائع ہونے کے علاوہ متواتر داد تحسین بھی ہوئے اور قارئین سے خوب خوب پذیرائی بھی حاصل کرتے رہے۔ اب یہ مضامین یکجا ہو کر ۳۰۰ صفحات پر مشتمل ایک ایک موضوع سے متعلق کتاب کی صورت میں ہمارے سامنے ہیں۔ زیر نظر کتاب میں ۳۳ صفحات پر محیط پروفیسر شافع قدوائی کا ایک جامع مقدمہ بھی شامل ہے جس میں انہوں نے نارنگ کا فکشن سے متعلق نظری اور عملی پہلوؤں سے جائزہ لیتے ہوئے پوری تفصیل کے ساتھ ان کے چند منتخب مضامین کے حوالے سے بہت ہی عالمانہ گفتگو کی ہے۔ انہوں نے ان کے بعض مضامین کا باریک بینی سے مطالعہ اور تجزیہ کرنے کے بعد یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ ان کی تنقیدی تحریروں کا خاص وصف ان کی معروضیت ہے۔ نارنگ کی یہ خصوصیت ہے کہ وہ اپنے افکار و نظریات پر شدت سے قائم رہنے کے باوجود دوسروں کی رایوں کا احترام کرتے ہیں۔ اسے یکسر رد نہیں کرتے بلکہ معروضیت سے کام لے کر اپنی تنقیدی وسیع القلبی کا اظہار ضرور کرتے ہیں۔ شافع نے فکشن تنقید کے لئے میلانات و رجحانات اور علم بیان کے نظری مباحث اور عالمی تناظر کی روشنی میں نارنگ کے تنقیدی رویے کو اجاگر کرتے ہوئے انہیں فکشن شعریات کا بنیاد گزار ثابت کرنے کی سعی مستحسن کی ہے۔

زیر نظر کتاب کے ۱۹ مضامین میں سے ۳ مضامین پریم چند، منٹو، بیدی، رام لعل، انتظار حسین، قرۃ العین حیدر، بلراج مہرا، سریندر پرکاش، کرشن چندر، گلزار، جاوید حسین، سلام بن رزاق، ساجد رشید، مظفر اقبال، رحمٰن عباس جیسے افسانہ نگاروں کے انفرادی فکر و فن کو

آشکار کرتے ہیں۔ یہ تنقیدی مباحث پر مبنی ہیں جس سے فکشن شعریات کے امتیازات اور فکشن تنقید کے امکانات روشن ہوتے ہیں۔ اردو کے نامور فکشن نگار انتظار حسین نے اس کتاب کی معنویت اور قدر و قیمت کا اعتراف اس انداز میں کیا ہے

"We See in the articles included in the volume that while engaged in practical criticism, Dr. Narang abstains from academic way of writing. With no concern with technicalities of literary theories, he is engaged here in the study of Urdu short story with particular reference to creativity of different modes of expression as represented by different story writers in different periods. Here his semantic analyses will not be found encumbered with farfetched references to the theories of fiction and the consequent techniques as practiced by Western writers. Rather he goes deep into the text of fiction."

(Daily "Dawn" Karachi, 7th June 2008)

پروفیسر نارنگ نے یہاں پریم چند، منٹو، بیدی، انتظار حسین، قرۃ العین حیدر، بلونت سنگھ، سریندر پرکاش، بلراج مینرا، اسلام بن رزاق، ساجد رشید، جوگندر پال، انور عظیمہ وغیرہ کی افسانہ نگاری کے حوالے سے بڑی فکر انگیز باتیں کی ہیں۔ وہ اپنی باتوں کو کلینک اسلوب اور فکشن اصطلاحات سے بوجھل نہیں بناتے بلکہ اپنے بیانات کو انتہائی شگفتہ اور رواں اسلوب میں پیش کرتے ہیں۔

اپنے مضمون "افسانہ نگار پریم چند" میں انہوں نے پریم چند کی تمثیلی کہانیوں میں irony کی تکنیک کے استعمال کے حوالے سے گفتگو کرتے ہوئے چند نئے نکات کو منور کیا ہے۔ پروفیسر نارنگ، پریم چند کو ایک عظیم فنکار تو تسلیم کرتے ہیں لیکن ان کی کمزوریوں کو بھی اجاگر کرنا نہیں بھولتے۔ وہ کہتے ہیں کہ فن کے جائزے کے لئے توصیفی اور تنقیدی دونوں نقطۂ نگاہ کو نظر میں رکھنا ضروری ہے لیکن اس عمل میں ہمدردانہ جذبات بھی شامل ہونے چاہئیں۔ نارنگ کے الفاظ ہیں

"اگر پریم چند کی ذہنی تخلیقات کی دین ہے وکالت اور غیر مشروط تعریف و تحسین کی حد تک تو دوسرا بھی ذہنی تخلیقات کا پورا رویہ ہے انکار و تردید اور عیب جوئی کی حد تک۔ اصل پریم چند کیا تھے؟ اردو ہندی فکشن کی روایت کی تعمیر و تشکیل میں ان کا کتنا زبردست حصہ ہے، ان کی دین، اہمیت اور معنویت کیا ہے، اس سے ہم صرف یہ کہہ کر دامن نہیں چھڑا سکتے کہ وہ اردو ہندی افسانے کے جنم داتا ہیں اور بس۔ زیر نظر مضمون کا مقصد پورے پریم چند کا تعارف کرانا نہیں، نہ ہی پریم چند کی اہمیت، دین اور معنویت کے تمام پہلوؤں سے بحث کرنا ہے، یہ کام تو پریم چند کے ماہرین کا ہے۔ میرا مقصد صرف اس احساس کو اجاگر کرنا ہے کہ پریم چند سے اس وقت تک انصاف نہیں کیا جا سکتا جب تک نظریات اور رد نظریات کے خارجی اور غیر ادبی دباؤ سے ہٹ کر فن کار پریم چند پر توجہ مرکوز نہ کی جائے"۔ (فکشن شعریات تشکیل و تنقید، ص ۲۰۰۸ء)

نارنگ کے تنقیدی عمل میں یہاں تعصبات و تحفظات کی گنجائش نہیں لہٰذا انہوں نے پریم چند کو کھلے ذہن سے پرکھنے کی کوشش کی ہے۔ اپنی زیر نظر کتاب میں انہوں نے پریم چند کی جن مشہور کہانیوں کو اپنے مطالعے کا موضوع بنایا ہے وہ ہیں "کفن"، "عید گاہ"، "سوا سیر

گیہوں"، "دو بیلوں کی کہانی"، "بیر ماتا"، "دودھ کی قیمت"، "شطرنج کے کھلاڑی"، "پوس کی رات"۔ ان کہانیوں کا انہوں نے اپنے نقطہ نظر سے Irony کی تکنیک کے استعمال کی روشنی میں تجزیہ کرنے کی کوشش کی ہے۔ پریم چند کے افسانے "کفن" پر بہت کچھ لکھا گیا ہے۔ ناقدین نے اپنے طور پر اس کا تجزیہ کرتے ہوئے ایک دوسرے سے اتفاق کم ہی کیا ہے۔ نارنگ نے بھی اس کے تجزیے میں روایتی اور تنقید پر طرف کے رویے کو اپنایا ہے۔ موصوف اسے باشبہ پریم چند کی ازدواجی کہانی تسلیم کرتے ہیں اور اسے حقیقت کی سفاک اور بے رحم ترجمانی قرار دیتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ "کفن" کو تمثیلی طور پر نہیں بلکہ Irony کی سطح پر پڑھا جانا چاہئے کیونکہ Irony کے لفظوں کے وہ معنی نہیں ہوتے جو بادی النظر میں دکھائی دیتے ہیں بلکہ ان میں آنکھوں سے اوجھل حقیقت کے کسی دردناک پہلو پر طنزیہ وار موجود ہوتا ہے۔ نارنگ "کفن" کو حالات کی ایک Irony قرار دیتے ہیں جس نے انسان کو انسان نہیں رہنے دیا اور Dehumanise یا Debase کر دیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> "پوری کہانی کی فضا طنزیہ ہے۔ پریم چند ایک نفسیاتی سچائی سے پردہ اٹھاتے ہیں اور آخری وار ایسا بھرپور کرتے ہیں کہ پوری کہانی نام نہاد انسانیت اور شرافت کے منہ پر زبردست طمانچہ بن جاتی ہے۔ "کفن" میں دراصل دو کفن ہیں ایک وہ جس کے پیسوں سے پتا زی پیتے ہیں، دوسرا کفن وہ ہے جسے مرنے والی نے اپنی لاش سے اس بچے کو پہنایا ہے جو ان جنا پیٹ کے اندر مر گیا ہے"۔ (گلشن اعظم: تنقیدی تجزیہ، کرپی چند نارنگ، ص ۵۳)

نارنگ جب "شطرنج کی بازی" کا تجزیہ کرتے ہیں تو سماجی، سیاسی اور تاریخی تناظر میں پوری تہذیب کے المیے کو پیش نظر رکھتے ہیں۔ نارنگ کے اس نقطہ نظر کو سمجھنے کے لئے ان کے ایک اقتباس پر نظر ڈالیں تو صورت حال زیادہ واضح ہو کر سامنے آتی ہے

> "یہ موت کی بازی شخصی بھی ہے، سماجی بھی، سیاسی بھی اور تاریخی بھی۔ اس سارے قصے میں شدت سے طنزیہ تکنیک برتی گئی ہے۔ ان میں نہ صرف لفظوں میں ایک سماجی زوال اور تاریخی المیے کا اشاریہ ہے۔ ان میں وہ معنیاتی تہہ داری اور گہری تکنیکیت ہے جو کسی بھی سچائی کو فن کی سطح پر لافانی کر دیتی ہے۔ کون نہیں جانتا کہ ان لاشوں میں اور وسط انیسویں صدی کے ہندوستانی معاشرے میں کیسا گہرا معنوی رشتہ ہے۔ لکھنؤ کی یہ سیہ دیواریں اور شکستہ کنگورے اور مینار کیا نہ کھڑاتی ہوئی اور معدوم ہوتی ہوئی مقلیہ سلطنت کی یاد نہیں دلاتے؟ یا جو بادشاہ اپنے اپنے تخت پر رونق افروز تھے، کیا وہ لکھنؤ کے مہرے نہیں تھے؟ شطرنج کے وزیر اور جان عالم میں جو تخلیق کی گئی ہے وہ واضح طور پر جنگی دردناک ہے، اتنی ہی طنزیہ بھی ہے اور یہی اس فن پارے کی کامیابی کی دلیل ہے"۔ (گلشن اعظم: تنقیدی تجزیہ، کرپی چند نارنگ، ص ۹۲-۹۳)

پریم چند کی "عید گاہ" کو نارنگ ایک کمزور کہانی قرار دیتے ہیں۔ اس کہانی کے تجزیے کے دوران اس کی کمزوریوں پر اظہار خیال کرتے ہوئے موصوف لکھتے ہیں:

> "کہانی تو دراصل کھلونوں کی خریداری کے ساتھ ختم ہو جاتی ہے۔ پریم چند اپنی اچھی سے اچھی کہانیوں میں بھی کچھ نہ کچھ زیادتی تو کرتے ہی ہیں۔ چنانچہ اسے ٹرافی تو وہ اوپر اپنے تک پہنچا دیتے ہیں اور بچوں نے حامد کے لطیفے انسانی عمل کو بڑھا چڑھا دیتے ہیں اور بڑی عید کے عمل کو بچپن میں تبدیل کرنے کی غیر ضروری کوشش کی ہے"۔ (گلشن اعظم: تنقیدی تجزیہ، کرپی چند نارنگ، ص ۵۵)

"سوا سیر گیہوں"، "بیر ماتا"، "دودھ کی قیمت" اور "سجدہ" افسانوں میں سماجی نظام کی ناہمواریوں کا اظہار ہے جس کی پریم چند نے

نہایت خوبصورت تصویر کشی کی ہے۔ نارنگ کہتے ہیں کہ ان کہانیوں کا بنیادی عنصر بھی شر ہے جو کرداروں کی معصومیت سے پیدا ہوتا ہے اور استحصال اور غلامی کے منہ پر طمانچہ مارتا ہے۔

دوسرے مضمون "منٹو کی نئی پڑھت۔ متن، ممتا اور خالی خانہ ازیں" میں بیانیات Epistemology کے حوالے سے منٹو کے فنی امتیازات پر جس طرح انہوں نے روشنی ڈالی ہے وہ ان کے نظریہ سازی کے عمل کی متن کے حساس اور خیال انگیز تجزیاتی مطالعے سے ہم آہنگی کی کامیاب کوشش کہی جا سکتی ہے۔ وہ منٹو کے فن کا نہ صرف تجزیہ کرتے ہیں بلکہ منٹو کی زندگی اور اس کے تصور ادب کا بھی مختلف پہلوؤں سے جائزہ لیتے ہوئے اس پر بھرپور نگاہ ڈالتے ہیں۔ وہ منٹو پر لگائے گئے فحش نگاری کے الزام کو مسترد کرتے ہیں کیونکہ وہ دیکھتے ہیں کہ منٹو کی کہانیاں حقیقت حال کی ایک تصویر کشی ہے جس کی داد دینا بنیادی انسانی حق قرار پائے گی۔ منٹو کا جرم یہ ہے کہ اس نے ایک ایسے اخلاقی سوز اور فحش معاشرے کی تصویر کشی کو اپنے فن کی بنیاد بنایا ہے جو خود اپنا جرم چھپانے کے لئے اس پر فحاشی کا الزام عاید کر کے اسے معتوب کرنا چاہتا تھا۔ نارنگ ایک جگہ لکھتے ہیں:

> "منٹو پر ستم ظریفی خاص دلچسپ ہے کہ منٹو کے ان بدنام زمانہ کرداروں کو منٹو کی زندگی میں تو خدا سمجھا ہی گیا، منٹو کی موت کے بعد بھی ان کو ٹھیک سے سمجھا نہیں گیا۔ اس کی عدم تفہیم کی وجوہ الگ الگ ہو سکتی ہیں لیکن نوعیت ایک ہے یعنی جب تک منٹو زندہ رہا مخالفت برتنے والے اپنی تعصب فکری اور کون سی ذلت و رسوائی و ملامت روا نہیں ہے جو منٹو کے حصے میں نہ آئی اور کون سی گالی ہے جو منٹو کو نہ دی گئی۔ منٹو کی زندگی میں اس کے بارے میں جو لکھا گیا زیادہ تر منفی، جانبدارانہ اور پھر دریغ ہے۔ انتقال کے بعد رویہ بالکل بدل گیا، لیکن اگر پہلے کل مخالف و نزدیک ہے تو بعد میں مبالغہ آمیز تعریف و تحسین ہے۔ دوسرے لفظوں میں اگر پہلا رویہ سراسر جذباتی اور غیر ادبی تھا تو دوسرا رویہ بھی اتنا ہی غیر ادبی اور غیر تخلیقی ہے"۔ (فکشن شعریات تخلیق و تنقید، گوپی چند نارنگ، ص ۲۰۰)

محولہ بالا اقتباس کے حوالے سے یہاں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ نارنگ، منٹو کے اس کرب کو خود اپنے وجود کا حصہ سمجھتے ہیں جو اس کے فن پاروں کا محرک بن کر سامنے آیا۔ اسی لئے وہ کہتے ہیں کہ:

> "منٹو کے ان نئے پڑھے کرداروں کو اس زاویے سے از سر نو دیکھنے کی ضرورت ہے یعنی منٹو ازم کے داخلوں کا انکار ہے یا دوزخ کے بے داغ ہونے کے قول محال کو بیانیہ میں منتقل کرنے کا انکار۔ اسے بری نظر رائے ہے کہ منٹو فحش نگاری یا عصمت فروشی سے کہیں زیادہ اس درد کرب کا انکار ہے جو عورت کے Predicament یعنی مقدر سے پیدا ہوتا ہے یعنی منٹو خارجی احوال سے زیادہ باطن کی واردات کا انکار ہے۔ خارجی تفصیل اور معاشرتی منظر کشی سے اتنا ہی متبرع ہوتا ہوں کہ پیٹھ کا منظر نامہ تخلیق دیا جا رہا ہے، حقیقت اس کے برعکس ہے یعنی یہ کہ بین السطور باطن کا منظر نامہ دکھانا اور ابھرتا چلا جاتا ہے۔ منٹو اس اتھاہ دکھ کی تھاہ لینا چاہتا ہے جو انسانیت کے نصف بہتر کا مقدر ہے یعنی اس اتھاہ دکھ کے دکھ پن کو تخلیقی طور پر انگیز کر پانے کی تڑپ فنکار منٹو کی اصلی تڑپ ہے"۔ (فکشن شعریات تخلیق و تنقید، گوپی چند نارنگ، ص ۲۰۰-۲۰۱)

منٹو کی ملی جلی جذبات کی ایک مثال اس کی کہانی "بو" ہے۔ نارنگ کہتے ہیں کہ اس کہانی میں جنسی لذت کے پیمانے تلاش کرنا اس کی توہین ہے۔ اس کہانی کے مطالعے میں ان کی پارکھی نظر کہانی کے متن میں گہرائی تک اترتی ہوئی اس مقام پر پہنچ جاتی ہے جہاں "بو" کرتی "اپنی تمام تر جلوہ سامانیوں کے ساتھ ظاہر ہو کر تخلیقی مسرت کے احساس میں داخل جاتی ہے۔ اپنے تجزیات کو نارنگ جس انداز میں پیش کرتے ہیں، وہ

بے مثال ہے۔ ملاحظہ ہو:

"اس کہانی کو جتنی تلخ ذکی کہانی کے طور پر پڑھنا منٹو کی توہین کرنا ہے۔ پوری کہانی میں گھاٹن کا تصور، انسانی کم اور ارتھ کی زیادہ ہے..... "مٹ میلے رنگ کی جوان پھاتیوں میں جو بالکل کنواری تھیں، ایک عجیب و غریب قسم کی چمک پیدا ہو گئی تھی جو چمک ہوتے ہوئے بھی چمک نہیں تھی۔ اس کے جسم پر یہ ابھار دو دیے معلوم ہوتے تھے جو تالاب کے گدلے پانی پر جل رہے تھے"۔ رندھیر "پرش" ہے اور گھاٹن "پرا کرتی" جو بظاہر بے قابل ہے لیکن پورے وجود کو بانہوں میں لئے ہوئے ہے اور سکھ اور آنند کی دینے اور لینے والی ہے"۔ (فکشن شعریات، تشکیل و تفہیم، گوپی چند نارنگ، ص ۸۸)

منٹو کے 'بابو گوپی ناتھ' اور 'ٹیٹ' کی 'سوگندھی' جیسے کرداروں کے تجزیے کے دوران بھی نارنگ کی دور بیں نظر سے برائی کی تہہ میں چھپی ہوئی انسانی فطرت کی اچھائیاں پوشیدہ نہیں رہ پاتیں۔ دونوں ہی کردار ناپسندیدہ پیشوں سے وابستہ ہیں۔ تاہم ان کے اندر بھی چاہے جانے اور اچھا کہلانے کی خواہش موجود ہوتی ہے۔ نارنگ کو 'سوگندھی' کے روپ میں 'کرونا' یا 'ممتا' کا وہ روپ نظر آتا ہے جسے اعلیٰ ترین تخلیقی وجود کا چہرہ تسلیم کیا جانا چاہئے۔ وہ سوال کرتے ہیں:

"کیا یہ 'کرونا' کے وشال روپ کا یا ممتا یعنی عورت کے ترفع یافتہ تخلیقی وجود کا چہرہ نہیں جو کائنات کے بھید بھرے تکثیریت کا حصہ ہے، لیکن جو کاموں میں اسی وقت آتا ہے جب ہم ظاہری معمولی حقائق کی آلائشوں میں گھری آنکھوں کو بند کر لیتے ہیں اور اندر کی آنکھوں سے متن کی سطح میں سفر کرتے ہیں"۔ (فکشن شعریات، تشکیل و تفہیم، گوپی چند نارنگ، ص ۸۰)

بابو گوپی ناتھ متضاد باتوں کا مجموعہ ہے، لیکن اس کے عمل میں انسانی ارتقا کا جو پہلو جھلکتا ہے اسے نارنگ منٹو کی حقیقت نگاری پر محمول تصور کرتے ہیں۔ بابو گوپی ناتھ دولت کا بہت خیال کرتا ہے پھر بھی دونوں کے درمیان کشیدگی کی کیفیت بھی برقرار رہتی ہے۔ نارنگ لکھتے ہیں کہ:

"بابو گوپی ناتھ کو فقیروں اور بھکاریوں کی صحبت کا شوق ہے۔ اس نے سوچ رکھا ہے کہ جب دولت ختم ہو جائے گی تو کسی تکیے میں جا بیٹھے گا۔ روٹی کا کوٹھا اور چلم کا حزار، بس وہی جگہیں ہیں جہاں اس کے دل کو سکون ملتا ہے"۔ (فکشن شعریات، تشکیل و تفہیم، گوپی چند نارنگ، ص ۸۴)

موصوف یہاں منٹو کا اقتباس نقل کرتے ہوئے آگے لکھتے ہیں کہ:

"اس لئے کہ ان دونوں جگہوں پر فرش سے عرش تک دھوکا ہی دھوکا ہوتا ہے"۔

منٹو کے فن پر اپنے تجزیاتی سرمایے کے آخر میں نارنگ نے جن خیالات کا اظہار کیا ہے وہ منٹو کی فنی جہات سے ان کی گہری واقفیت پر دال ہے:

"اپنے اعلیٰ ترین لمحوں میں منٹو کا فن کائنات کے اسرار سے ہم آہنگ ہونے کا حوصلہ رکھتا ہے اور اس بھید بھرے تکثیریت میں منٹو کا سر الم اور درد مندی کا سُر ہے۔ منٹو نے زندگی کے تجربے سے پایا کہ کائنات میں سب سے زیادہ گھائل روح عورت کی ہے جو کارگاہِ ہستی میں اپنی عزیز ترین متاع کو بیچنے پر مجبور ہے، لیکن مردوں کی اخلاق باختگی اور ہوس پرستی کو اسے عورت ہی کو مقتوب و مطعون کیا جاتا ہے۔ منٹو Doxa کی نقاب اسی لئے نوچ پھینکتا ہے کہ وہ اشرافیہ کو ننگا کر سکے۔ منٹو کا فن عورت کی گھائل روح کی کراہ اور درد کی تہوں کو پانے کا فن ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اکثر و بیشتر منٹو کے کردار گوشت پوست کے عام انسانوں سے کہیں زیادہ ہیں، کہیں زیادہ پائیدار اور کہیں زیادہ دیرپا بن جاتے ہیں۔ وہ ہمیں صدمہ پہنچاتے، جھنجھوڑتے اور چونکا کے

لگاتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ زندگی کے پیچ در پیچ تجربے میں وہ الجھ، درد، دکھ، کرب اور محبت کے بکھرے ہوئے ٹکڑوں کے قریب ہیں جو کارخانۂ قدرت کے بنیادی آہنگ کا حصہ ہیں اور ان کو کوئی نام دینا آسان نہیں۔" (انتظار حسین، گلیل، کتاب، کوپی چند نارنگ، ص ۱۹۰)

منٹو کی طرح راجندر سنگھ بیدی بھی پروفیسر نارنگ کے لئے نہایت اہم فنکار کی حیثیت رکھتے ہیں کیونکہ ان کا خیال ہے کہ جدید فکشن کی زبان منٹو اور بیدی کی مختصر کہانیاں ہی حل پیدا کر سکتی اور تخلیقی متحرکیں طے کر سکتی ہیں۔ وہ دیکھتے ہیں کہ منٹو کی زبان، بیدی کے مقابلے میں بنیادی اردو سے زیادہ قریب ہے جبکہ اسلوب کے حوالے سے بیدی جس معنوی قرب، استعاراتی گہرائی اور اساطیری رمزیتوں کی لامحدود دنیا سے روشناس کراتے ہیں وہ زبان کے تخلیقی استعمال کا بے مثال نمونہ ہے۔ لہٰذا زبان کے حربی امتزاجیات کے ضمن میں افسانہ نگاری بیدی اور منٹو کے مختصر کہانیات سے استفادہ حاصل کرتی ہے۔

راجندر سنگھ بیدی کے فن پاروں میں استعاراتی اور اساطیری جزوں کی تلاش اور نشاندہی نارنگ کی ہی دریافت ہے۔ اگرچہ بیدی کے یہاں زبان کے تخلیقی استعمال میں استعارہ، کنایہ اور اشاریت وغیرہ کا استعمال ان کے ابتدائی مجموعوں "دانہ و دام" اور "گرہن" کی کہانیوں سے ہی واضح نظر آتے ہیں، لیکن اس صنعت کا شاندار نمونہ ان کے افسانہ "گرہن" میں ملتا ہے جس میں وہ اساطیری فضا کو جدت کے ساتھ ہم آہنگ کرنے میں پوری طرح کامیاب نظر آتے ہیں۔ آگے چل کر "کوارنتین"، "اپنے دکھ مجھے دے دو" اور اپنے ناول "ایک چادر میلی سی" میں وہ اپنے استعاراتی اور اساطیری اسلوب کو فن کی بلندیوں تک پہنچا دیتے ہیں۔ راجندر سنگھ بیدی پر پروفیسر نارنگ کی اس دریافت پر اپنے خیال کا اظہار کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"نارنگ، بیدی کے فن میں جب اساطیری جزوں کی تلاش کرتے ہیں تو ویدوں، پرانوں، بدھ مت، جین مت، سنگھ ساگر، رامائن اور مہابھارت وغیرہ کو بنیاد بناتے ہوئے عورت کی فطرت کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ساتھ ہی جسمانی مسرت کے سربستہ رازوں کو کھولنے میں فنکاری کا ثبوت فراہم کرتے ہیں۔ نارنگ چونکہ خود بھی ان اساطیری جزوں سے خصوصی دلچسپی رکھتے ہیں، اس لئے تجزیے کے دوران اہم نکات سے بھی قاری کو روشناس کراتے جاتے ہیں اور باریک سے باریک پہلو کا رشتہ اساطیری جزوں سے اس طرح قائم کر دیتے ہیں کہ وہی متعلقہ افسانوں کی تفہیم کا بنیادی حوالہ بن جاتا ہے۔" (زمانہ "مباحثہ"، پٹنہ، شمارہ ۳۶، دسمبر ۲۰۱۰ء جنوری ۲۰۱۱ء، ص ۱۳۳)

نارنگ، جنس کے جسمانی پہلو کو روحانی پہلو سے الگ کر کے دیکھنے کے قائل ہیں۔ جنس کو دیکھنے کا یہ وہ نقطۂ نظر ہے جو جنس کے جسمانی پہلو کو ہندوستانی روایت میں مقدس حیثیت عطا کر دیتا ہے۔ نارنگ جب اسی نقطۂ نظر سے بیدی کے یہاں جنس کا مطالعہ کرتے ہیں تو معنویت کے نئے پہلو ان پر روشن ہو جاتے ہیں۔ بیدی کے افسانوں کا تجزیہ اگرچہ مختلف نقادوں نے مختلف نظریوں کے تحت کیا ہے، لیکن نارنگ ان سے قطع نظر بیدی کے فن میں اساطیری جزوں کی تلاش کو ہی اہمیت دیتے ہیں۔ بیدی کی کہانی "اپنے دکھ مجھے دے دو" کے ایک کردار 'امدو' کا تجزیہ کرتے ہوئے وہ جس نتیجے پر پہنچتے ہیں، ذیل میں اس پر نظر ڈالتے چلیں:

"اپنے دکھ مجھے دے دو میں بنیادی کردار کا نام 'امدو' ہے۔ 'امدو' پورے چاند کو کہتے ہیں جو مرتع ہے حسن و محبوبیت کا اور جو پھولوں کو رس اور پھلوں کو رنگ دیتا ہے، جو خون کو ابھارتا ہے اور روح میں بالیدگی پیدا کرتا ہے۔ 'امدو' کو سوم بھی کہتے ہیں جو سوم رس کی روایت سے آب حیات کا مظہر ہے جس کے بغیر زندگی کا تصور نہیں کیا جا سکتا۔ کہانی میں 'امدو' کا جوڑا 'امدن' سے ہے۔

"مدن" لقب ہے عشق و محبت کے دیوتا کامدیو کا۔ اندو کو بیدی نے ایک جگہ رتی بھی کہا ہے جس سے ذہن پھر کامدیو کی طرف راغب ہوتا ہے۔ رگ وید (X129) میں کامدیو کو بدھ کا جوہر (Primal Germ of Mind) کہا ہے جس سے کائنات کی تخلیق ہوئی۔ یونانی اساطیر میں Eros یا کیوپڈ کا تصور بھی اسی حیثیت سے آیا ہے۔ گویا کرداروں کے ناموں ہی سے سرشٹی کے ثبوت اور خلق عناصر (Elements) کے ملنے اور تخلیق کے لامتناہی عمل کے شروع ہونے کا آفاقی احساس پیدا ہونے لگتا ہے"۔ (فکشن شعریات تخلیق، تنقید، گوپی چند نارنگ، ص ۹۴-۹۵)

بیدی کی کہانی "گرہن" کا تجزیہ کرتے ہوئے نارنگ انکشاف کرتے ہیں کہ "گرہن" بیدی کی وہ کہانی ہے جس میں اساطیری فضا کو بیانیہ کے ساتھ تعمیر کرنے میں بیدی نے کمال چابک دستی کا مظاہرہ کیا ہے۔ بقول نارنگ اس کہانی میں ایک گرہن تو بظاہر چاند کا ہے، لیکن دوسرا اس ارضی چاند سے تعلق رکھتا ہے جو عورت کی ذات سے متعلق ہے جو مرد کی ہوس کی اور طلوع ارضی کے سبب ہمیشہ گرہن کے سائے میں رہتا ہے۔ نارنگ لکھتے ہیں کہ یہاں بیدی نے چاند گرہن کی اساطیری روایت کو جس ہنرمندی سے افسانے کی تخلیق میں استعمال کیا ہے وہ ان کے کمال فن کی داد طلب کرتی ہے:

"اس کہانی کی معنویت کا راز یہی ہے کہ اس میں چاند گرہن اور اس سے متعلق اساطیری روایات کا استعمال اس طرح سے کیا گیا ہے کہ کہانی کی واقعیت میں ایک طرح کی مابعد الطبیعاتی فضا پیدا ہو گئی ہے۔ خارجی حقیقت میں آفاقی حقیقت یا محدود میں لامحدود کی جھلک دیکھنے کی یہی خصوصیت جو گرہن میں ایک بیج کی حیثیت رکھتی ہے، آزادی کے بعد بیدی کی کہانیوں میں ایک مضبوط اور تناور درخت کی حیثیت سے سامنے آتی ہے اور بیدی کے فن کی خصوصیت خاص بن جاتی ہے"۔

(فکشن شعریات تخلیق، تنقید، گوپی چند نارنگ، ص ۹۳)

نارنگ نے ایک دوسرے مضمون "چند لمحے بیدی کی ایک کہانی کے ساتھ" میں بیدی کی مشہور کہانی "ایک باپ بکاؤ ہے" کا جس طرح تجزیاتی مطالعہ کیا ہے اس سے کہانی کار کے موضوعاتی اور فنی سروکار بالکل واضح ہو گئے ہیں۔ بیدی پر نارنگ کے دونوں مضامین عملی تنقید کا عمدہ نمونہ ہیں۔ اپنے مضامین میں انہوں نے بیدی کی فکری کائنات اور ان کے منفرد فنی و فکری اختصاص کو اس ہنرمندی سے روشن کیا ہے کہ اس کی مثال مشکل سے ہی کہیں نظر آئے گی۔

اردو فکشن کے ادب میں نارنگ، کرشن چندر کا نام بھی قابل ذکر لکھتے ہیں۔ اگرچہ ان کے فن پاروں پر انہوں نے تفصیل سے زیادہ نہیں لکھا تاہم ان کے افسانے "کالو بھنگی" اور "دوفرلانگ لمبی سڑک" کی مقبولیت اور اہمیت کو تسلیم کرتے ہیں لیکن وہ اس بات کی نشاندہی کرنے سے نہیں چوکتے کہ کرشن چندر کے یہاں اتار چڑھاؤ کا سلسلہ مستقل طور پر رہا ہے۔ لکھتے ہیں:

"کرشن چندر کے فن میں چٹانیں بھی ہیں اور وادیاں بھی لیکن پہاڑیاں صرف نشیب ہی نشیب نہیں ان میں بجلیاں اور بھرنے بھی ہیں اور مل کھاتی ہوئی ندیاں چاندی کے تار کی طرح تابناک ہیں۔ افسوس کہ کرشن چندر کی صد رنگ شخصیت نے ان کے فن میں کہیں کہیں ڈال دیئے اور رفتہ رفتہ جذباتیت انہیں سطحی تصویر کشی اور بازاری خطابت کی طرف لے گئی۔ اس کے باوجود ان کی حسن کاری، فطرت پرستی اور انسان دوستی اس درجہ وسیع اور ہمہ گیر ہیں کہ اپنے کمزور لمحوں میں بھی کرشن چندر سپاٹ نہیں ہوتے۔ کرشن چندر کی ہر تحریر دوسروں سے الگ پہچانی جا سکتی ہے"۔ (فکشن شعریات تخلیق، تنقید، گوپی چند نارنگ، ص ۳۹۲)

نارنگ، کرشن چندر کی سماجی حقیقت نگاری کے معترف ضرور ہیں، لیکن

وہ ان کی حد سے بڑھی ہوئی رومانیت اور آدرش پسندی کو ان کی فنی اہمیت کے لئے مضر سمجھتے ہیں۔ کرشن چندر کے فن کے مختلف پہلوؤں پر اظہار خیال کرتے ہوئے نارنگ نے متوازن لہجے میں ان کی خوبیوں اور خامیوں کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

''ان کی زبان میں ایسا رس اور جادو ہے جو کسی دوسرے افسانہ نگار کو نصیب نہیں ہوا۔ ان کی شعری زبان کی حلاوت اور جذباتیت، ان کی رومان پسندی، فطرت پرستی، انسان دوستی اور بہتر سماج کی آرزومندی ایسے عناصر ہیں جو مل کر ایسی کائنات کی تخلیق کرتے ہیں جس کا بہت سا حصہ اگرچہ وقت کی چھلنی سے چھن کر کالعدم قرار پائے گا لیکن کچھ حصہ ایسا پھر بھی باقی رہے گا جو زندگی کے حسن اور جذبے کی آنچ، آرزومندی اور تخلیقیت کی تابکاری کی وجہ سے کھرا قرار پائے گا''۔

اردو کے ممتاز افسانہ نگاروں میں پروفیسر نارنگ، انتظار حسین کے پرتاثیر اسلوب کی اہمیت کے بھی قائل ہیں۔ وہ انتظار حسین کو ایک منفرد اور انوکھے اسلوب کا حامل فنکار قرار دیتے ہیں۔ نارنگ نے انتظار حسین کی کہانیوں کا تفصیلی تجزیاتی مطالعہ کرتے ہوئے ان کے فکری سرچشموں تک رسائی حاصل کی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ انتظار حسین کو سمجھنے کے لئے جاتک کتھاؤں، سرت ساگر کتھاؤں، صوفیا کے ملفوظات، اقوال زریں، قرآنی حکایات اور اساطیر سے آگہی واقفیت ضروری ٹھہرتی ہے۔ خود ان کے الفاظ ہیں:

''انتظار حسین اس عہد کے اہم ترین افسانہ نگاروں میں سے ہیں۔ اپنے پرتاثیر تمثیلی اسلوب کے ذریعے انہوں نے اردو افسانے کو نئے فنی اور معنیاتی امکانات سے آشنا کرایا ہے اور اردو افسانے کا رشتہ ایک وقت داستان، حکایت، مذہبی روایتوں، قدیم اساطیر اور دیومالا سے ملا دیا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ ناول اور افسانے کی مغربی ہیئتوں کی بہ نسبت داستانی انداز ہمارے اجتماعی لاشعور اور مزاج کا کہیں زیادہ ساتھ دیتا ہے۔ داستانوں کی فضا کو انہوں نے نئے احساس اور نئی آگہی کے ساتھ کچھ اس طرح برتا ہے کہ افسانے میں ایک نیا فلسفیانہ مزاج اور ایک نئی اساطیری و داستانی جہت سامنے آ گئی ہے۔ وہ فرد و سماج، حیات و کائنات اور وجود کی ثنویت و ماہیت کے مسائل کو رومانی نظر سے نہیں دیکھتے، نہ ہی ان کا رویہ محض عقلی ہوتا ہے، بلکہ ان کے فن میں شعور و لاشعور دونوں کی کارفرمائی ملتی ہے اور ان کا نقطۂ نظر بنیادی طور پر روحانی اور ذہنی ہے۔ وہ انسان کے باطن میں سفر کرتے ہیں، نہاں خانۂ روح میں نقب لگاتے ہیں اور موجودہ دور کی افسردگی، بے دلی اور کش مکش کو تخلیقی لگن کے ساتھ پیش کرتے ہیں''۔

(نقش شعریات، تخلیق، تنقید، گوپی چند نارنگ، ص: ۱۸۹)

نارنگ نے انتظار حسین کے یہاں داستانی فضا، حکایات، گہرے سماجی شعور، ہجرت کے کرب وغیرہ کے متعلق ان کے ردعمل کے ساتھ ساتھ ان کے تصور مذہب و معاشرت اور ان کے باطنی تمثیلی سفر کا تفصیلی جائزہ لیا ہے جس سے ان کی شخصیت اور فن کی تفہیم میں مدد ملتی ہے۔ نارنگ لکھتے ہیں:

''انتظار حسین کے کمال فن کا ایک پہلو یہ ہے کہ انہوں نے افسانے کو متصوفانہ، فلسفیانہ جستجو اور تڑپ (Mystical Quest) سے آشنا کرایا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں ایک کشف کا سا احساس ہوتا ہے اور کہیں کہیں ایسی فضا ملتی ہے جو آسمانی صحیفوں میں پائی جاتی ہے۔''

(نقش شعریات، تخلیق، تنقید، گوپی چند نارنگ، ص: ۲۰۳)

ویسے نارنگ نے تہذیب کے شکست و ریخت کے المیے کو انتظار حسین کے افسانوں کا مرکزی ڈسکورس بتایا ہے جس میں پورے سماج کے بجائے افراد کی بے چہرگی نمایاں نظر آتی ہے۔ اس میں انہوں نے سیاسی بیانیات کی اصطلاح استعمال کئے بغیر انتظار حسین کے سیاسی ڈسکورس کو

بھی مدلل انداز میں بیان کر دیا ہے۔ انتظار حسین کی شخصیت، فن اور ان کے تاریخی اسلوب کے ہمہ جہت پہلوؤں کو نارنگ نے نہایت جامعیت سے اجاگر کر دیا ہے۔

"اردو میں علامتی اور تجریدی افسانہ" ایک وقیع مضمون ہے جس میں نارنگ نے بلراج مینرا اور سریندر پرکاش کی کہانیوں میں علامتوں کے سروکار کو نشان زد کرتے ہوئے ان کی معنوی تہ داری کو آشکار کیا ہے۔ اردو میں علامتی افسانہ نگاری کا آغاز ۱۹۵۵-۶۰ء کے آس پاس پاکستان میں انتظار حسین اور انور سجاد اور ہندوستان میں بلراج مینرا اور سریندر پرکاش کی نسل سے ہوا۔ ان کے ساتھ دوسرے افسانہ نگاروں نے بھی اپنی کہانیوں میں علامتی مفاہیم کا ایک جہان تازہ پیدا کیا اور دیکھتے دیکھتے اردو افسانے کے زمین و آسمان کو بالکل بدل ڈالا۔ قصہ ہمیشہ کوئی نہ کوئی روپ دھار لیتا ہے۔ یہ سلسلہ شاید ازل سے چلا آ رہا ہے اور شاید ابد تک چلتا رہے گا۔ لیکن کیوں؟ یہ ایک مسئلہ ہے اور یہ ایک عظیم حقیقت بھی ہے۔ ہماری فکر میں شدت اور فکر میں بصیرت و رفعت جیسے جیسے بڑھتی ہے، یہ عظیم سے عظیم تر اور بلند سے بلند تر ہوتی جاتی ہے یعنی ہم حقیقت کے جتنے قریب آتے جاتے ہیں، حقیقت ہم سے اتنی ہی دور ہوتی جاتی ہے۔ اس کا وجود مستقل بالذات بس یہ ہے کہ "یہ ہے" لیکن اس کے ہونے کا عمل اس قدر پیچیدہ اور تحول پذیر ہے کہ جس لمحہ ہم اسے دیکھتے ہیں، اسی لمحہ وہ بدل جاتی ہے اور اس پر غور کرنے کا وقت نکل جاتا ہے اور اگر ہم اسی لمحہ وقت پر غور کرتے ہیں تو حقیقت بدل جاتی ہے۔ ایسے میں یہ ایک اہم مسئلہ نہیں تو اور کیا ہے اور نئی کہانی اس مسئلے سے شدید طور پر دوچار ہوئی ہے۔

زیر نظر کتاب میں نئی کہانی پر شامل ان کے دو مضامین "نیا افسانہ: روایت سے انحراف اور مقلدین کے لئے لمحہ فکریہ" اور "نیا افسانہ: علامت، تمثیل اور کہانی کا جوہر" بالترتیب ۱۹۸۰ء اور ۱۹۸۵ء میں قلم بند کئے گئے ہیں اور جو غالی جدیدیت کے اثر سے باہر نکلتے ہوئے اردو افسانے کے فکری و فنی اختصاصات کو نہایت متوازن انداز سے روشن کرنے میں کامیاب ہیں۔ نئی کہانی کی بابت پروفیسر نارنگ نے لکھا ہے کہ:

> "نئی کہانی کا سب سے بڑا مسئلہ حقیقت کا بدلتا ہوا تصور تھا۔ یعنی حقیقت صرف وہ نہیں ہے جو دکھائی دیتی ہے بلکہ اصل حقیقت وہ ہے جو اسماء اشکال کی دنیا سے پرے حواس سے اوجھل رہتی ہے اور جسے لفظ کو محض نشان کے طور پر استعمال کرنے سے نہیں بلکہ لفظ کو استعارے اور علامت کے طور پر استعمال کرنے سے ظاہر کیا جا سکتا ہے۔ نیز یہ کہ کہانی صرف شعوری اور منطقی رشتوں کا نام نہیں، اس میں لاشعور کی کارفرمائیوں کا بھی عمل دخل ہے"۔
>
> (نقش شعر و تحلیل و تنقید، گوپی چند نارنگ، ص ۲۸۰-۲۷۹)

پروفیسر نارنگ نے چونکہ علامتی کہانی پر اپنا تنقیدی تاثر پیش کیا ہے۔ اس لئے ان کی تنقید کی زبان افسانوی ہو گئی ہے اور بیانیہ بیان علامتی ہو گیا ہے۔ غالباً ان کے ذہن میں یہ بات ہے کہ حقیقت کثیر الجہت سیال نامی ہے۔ حسی ادراک اور منطقی قیاس سے حقیقت کی آگہی ممکن نہیں۔ ادراک حقیقت کے لئے وجدان کی کارفرمائی بھی لازمی ہے۔ جب حسی منطقی بنیادیں سرجوش وجدان سے سیراب ہوتی ہیں تب فن کا معجزہ ظہور میں آتا ہے۔ یہ تخلیقی عمل کا وہ مرحلہ ہے جو تجربے کو تنوع اور وسعت عطا کرتا ہے۔ اس تنوع کو ایک وحدت کی کڑی میں پرونا اور وسعت کو ترسیلی سانچے میں ڈھالنا اس وقت تک ممکن نہیں جب تک دریا کو کوزے میں سمونے کا فن نہ آ جائے۔ معنی کا سمندر جب حرف کے کوزے میں سمویا جاتا ہے تو حرف صوتی سالمات کی ترسیلی اکائی نہیں رہ جاتا بلکہ حرکی توانائی کی علامت بن جاتا ہے اور حرکت چونکہ دائمی اور ارتقا پذیر ہے اس لئے علامت تحجر یا اکہری نہیں رہ جاتی، وہ استعارہ اتنی تفاعل کے مرحلے سے گزر کر شخصیت کی شناخت بن جاتی ہے اور کہیں سے جب اس کی کور دبتی ہے تو شناخت کے بحران (Identity crisis) کا مسئلہ اٹھ کھڑا ہوتا ہے۔ ذہن جدید نے اس کرب کو صرف محسوس نہیں کیا ہے بلکہ جھیلا ہے۔ اس کے اسباب پیچھے بہت دور تک پھیلے ہوئے ہیں۔

میں سمجھتا ہوں کہ اٹھارویں صدی میں جس میکانکی مقلیت پسندی نے سر اٹھایا تھا اور انیسویں صدی میں اپنی عمارت مستحکم کر لی تھی، بیسویں صدی کے اوائل سے ہی اس میں شگاف پڑنے لگے۔ بیسویں صدی کے ربع اول میں فکر و نظر کی دنیا میں ایک عظیم انقلاب آیا اور مادہ خیال ثابت ہو گیا۔ Solid کی Atom Validity کو قوت کی سیال لہروں میں منتقل ہو گئی۔ اس جھٹکے نے سابق تمام فیصلوں کو جو مقلیت پسندی کی بنیاد پر کیے گئے تھے، تلپٹ کر دیا۔ دوسری طرف ناممکنات کے امکانی آفاق کھول دیے۔ یہی وہ زمانہ ہے جب عظیم ماہر طبیعیات پروفیسر بائنگ "خدا ہے کہ نہیں؟" جیسے سوال کی اہمیت کا قائل ہوا۔ معنی اقدار اور اخلاق کے فروغ کا امکان پیدا ہوا۔ حقیقت کا تصور مادی حدود سے ماورائی حدود تک پھیل گیا۔

اس صدی کے ہندوستانی ادب کے تناظر میں یہ ایک افسوسناک پہلو ہے کہ ذہن انسانی جب ٹیکنی حدود سے ارتقائے شعور و وجدان کی طرف معنی خیز اور نتیجہ انگیز پیش رفت میں کامیابیاں حاصل کر چکا تھا اور علی الخصوص مغرب جس نے سائنسی، صنعتی، تکنیکی ترقی کے زعم میں مادے کا جو سب سے بڑا فلسفہ "استحالت" کر رکھا تھا، نہ صرف یہ کہ اس کا ایمان متزلزل ہو گیا بلکہ حقیقت و پرستش کی ساری بنیادیں ڈھے گئیں۔ اس کے برعکس ہندوستان معنی، اقدار اور اخلاق کے ایمان و ایقان کا مرکز اول تھا جو مادے کی پرستش اور حیات کی پوجا کی طرف پلٹ چکا تھا۔ مغربی تاریخ کا مادی توجیہ پر مبنی تصور جو مادہ کے خیال ثابت ہو جانے کے بعد مغرب میں ناقص اور ناکارہ ہو چکا تھا، وہ ہندوستان میں ادب کا چولا بدل کر "ترقی پسند تحریک" کے نام سے اپنی نشاۃ ثانیہ میں کامیاب ہو گیا۔ تقریباً دو دہائی تک ترقی پسند تحریک کا زور رہا۔ اس کے بعد یہ تحریک زندگی کی بساط پر مات کھا گئی۔ اس کا چولا اپنی تمام تر سیاسی تھی چنانچہ اس کی اشتراکی حرکت نے ہندوستان کی آزادی کی تحریک کو قوت بھی پہنچائی، لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ جو تصور مغرب میں بیسویں صدی کے ربع اول میں ناقص قرار پا چکا تھا اور جو ہندوستان میں ربع دوم میں نسخہ حیات تصور کیا گیا، ربع سوم میں یہ فتوائے حالات مسترد بھی ہو گیا۔

حیات ارتقا پسند ہے۔ اس کا رویہ ہمیشہ ارتقا پسندانہ رہا ہے اور چونکہ حیات اور حکایات لازم و ملزوم ہیں اس لئے حیات جب تک باقی ہے، حکایت سازی اور افسانہ طرازی ختم نہ ہو گی۔ یہی وجہ ہے کہ حیات کا تصور بدلا تو کہانی کا روپ بھی بدل گیا۔ چونکہ حیات یا حقیقت کا تصور کثیر الجہت سیال نما ہو گیا۔ لہروں کی گرہ کھلنے لگی چنانچہ تجربے اور مشاہدے کے مرحلے میں، اس کی فطری سیالیت، سرعت اور شدت کو گرفت میں لینے کے لئے علامات و استعارات اور تشبیہات و تمثیلات کی کمی محسوس ہونے لگی ضروری تھیں اور لگیں بھی، لیکن گرہ جب کھلتی ہے تو بہت جلد کھلتی ہے اور مضبوط گرہ کھلنے کھلتے ہے تاوقتیکہ اس کی بھی ایک ہی منتہی نہ ہو جائے۔ اس طرح نئی افسانوی علامتیں گرہوں کی طرح سامنے آئیں جو کھلتے کھلتے کھلیں، لیکن پورے طور پر بھی نہ کھل سکیں۔ پیچیدگی، گہرائی، وسعت، تموج، سب کچھ علامتی کہانیوں میں پایا گیا، لیکن ان میں توازن اور تناسب کا اکثر فقدان رہا۔ یہ سب کچھ غالباً حیات کے تصور میں عہد آفریں انقلاب آنے کی وجہ سے ہوا۔ یہاں نامناسب نہ ہو گا اگر "مصری افسانہ" سے سید ضمیر حسن کا ایک اقتباس پیش کر دیا جائے۔ وہ لکھتے ہیں:

> "زندگی کا اصل روپ ہماری نظروں سے اوجھل ہو گیا ہے۔ جب انسان اپنی خارجی دنیا کی تسخیر کے ساتھ ساتھ اپنی داخلی دنیا کو مسخر کر اس کی تہذیب و تربیت کرنے میں کامیاب ہو گا تب کہیں جا کر اس کی ذات میں ایک توازن آئے گا۔ آج کے انسان نے یہ پتہ لگا لیا ہے کہ اس کے ذہن خلاق میں اس قدر بے اندازہ اور بے آزمودہ امکانات پوشیدہ ہیں جن کا احاطہ لفظوں کے موجودہ حصار میں نہیں کیا جا سکتا، اس لئے اس نے لفظوں کو ایک نئی جہت بخشی ہے اور انہیں علامت کا رنگ دے کر بے پایاں بنا لیا ہے۔ اس نئی ذہنی فضا کا نتیجہ یہ ہے کہ آدمی فکر و نظر کے صحرا میں بادہ

پیدائی کر رہا ہے۔ اس کے نزدیک اپنے ضمیر پر اس کو زبردستی بنے بنائے سانچوں میں ڈھالنے کی کوشش نامبارک اور غیر مستحسن ہے۔ لطیف احساسات، غیر مرئی اشیا اور باطنی کیفیات کا جو ادراک اسے اب ہوا ہے وہ اسی قسم کے تجریدی اور علامتی فن کا متقاضی ہے جو ہمارے دور کا وسیلہ اظہار ہے۔ یہ امر مسلم ہے، ناقابل تردید ہے۔ چنانچہ اب میں بھی تجرید اور علامت نے ایک ایسی طرز نو اختراع کی ہے جس کے باطنی افہام کے لئے قاری کو بھی عصری شعور کا حامل ہونا چاہئے"۔

(مقالہ "عصری انسان"، از سید ظہیر حسن، مشمولہ "ہم عصر اردو ادب نمبر"، ''ساغر'' لاہور، ۱۹۶۰ء، ص ۱۸۳-۱۸۵)

نئی کہانی یا علامتی کہانی کے سلسلے میں پروفیسر گوپی چند نارنگ اور سید ظہیر حسن کے خیال میں کوئی فرق نہیں، لیکن سید ظہیر حسن یہ بات اچھی طرح سمجھ رہے ہیں کہ عصری انسان عوامی رابطے سے کٹ کر رہ گیا ہے، کیونکہ عوامی حلقہ عصری شعور کا حامل نہیں ہو سکا ہے۔ مجھے سید صاحب کے اس خیال سے شدید، لیکن مؤدبانہ اختلاف ہے کہ عوامی حلقہ تو بہر حال عصری شعور کا حامل ہے۔ وہ فی الحقیقت اپنی قدیم تہذیب اور روایات سے کٹ کر رہ گیا ہے۔ اس کے ماضی اور حال میں کوئی شعوری تسلسل نہیں ہے۔ اس لئے زمانی، مکانی تسلسل کو بھی وہ نہیں سمجھ پا رہا ہے۔ اس طرح اس کے عصری شعور پر شبہ کی گنجائش ہے، جس کا اظہار سید صاحب کے خیال سے ہوتا ہے، لیکن اس کی بنیادی وجہ ماضی اور اس کی روایات سے لاتعلقی ہے۔

ظہیر حیات کی معنوی اور صوری جہات کے Interaction نے میکانکی قطعیت پسندانہ تصور حیات کے برخلاف جو زندگی کا ایک کثیر الجہت سیال نامی تصور دیا، اس سے لازمی طور پر تصور زماں و مکاں بھی متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکا۔ چنانچہ روح اور مادہ، حیات اور کائنات اور اس طرح کے دوسرے معروضات جو Dialectical اپروچ کے حامل تھے، ایک زمانی مکانی تسلسل (Time Space continuum) کے تصور میں ڈھل گئے۔ اس کا لازمی نتیجہ بقول پروفیسر گوپی چند نارنگ یہ ہوا کہ:

"تخلیقی رویے کی اس بنیادی تبدیلی کے ساتھ ساتھ پچھلے دور کی سطحی رومانیت، کھوکھلی جذباتیت، اشتہاریت، بے جا مقصدیت اور غاریت سب زد میں آئے اور ان پر خط تنسیخ کھنچ گیا۔ نئی کہانی نے اپنی سب سے بنیادی پہچان تصور حیات اور اظہار کے جہتوں میں تبدیلی سے کرائی"۔ (گفتگو، مضمون "تخلیقی تجربہ"، گوپی چند نارنگ، ص ۱۹۸۰)

کیونکہ حقیقت کا تصور جب تجریدی سطح پر حیات کی کثیر الجہت سیال ماہیت سے مطابقت کی صورت میں اظہار حاصل کرنے لگا تو اس کا کیف و جدان کا سرچشمہ بننے لگا جو اپنے فطری اظہار کا متقاضی تھا چنانچہ تجربہ اور ترسیل کی دنیا میں ایک عظیم انقلاب برپا ہوا اور ان دونوں کا بنیادی محل ایک ہی سطح پر ہونے لگا۔ تجربہ پیچیدہ اور وسیع تھا جس کا بیان وضاحت و صراحت کے برعکس علامت و استعارہ اور تشبیہ و تمثیل کے پیرائے ہی میں ممکن تھا۔ اس طرح حقیقت کا تصور اور اظہار کے پیرائے Strained ہو کر Prominent ہو گئے جو نئی کہانی کی پہچان بن گئی۔ چنانچہ بقول پروفیسر نارنگ لفظ ترسیل رہ گئے کہ:

"ایسے استعاروں اور علامتوں کے طور پر استعمال ہونے لگے جن کے مفاہیم کو منطقی طور پر Paraphrase کرنا ممکن نہیں۔ فردی فردیت، اس کے معمولی پن، اس کے معمولی پن میں اس کی Uniqueness، چھوٹے چھوٹے دکھ سکھ اور بنیادی صداقتیں، یعنی زندگی کی نوعیت اور ماہیت، خوشی اور غم کی حقیقت، وجود کا اختیار اور جبر، جنس کی سچائی، عرفان ذات کی دہشت نیز طرح طرح کے موضوعات کی رنگارنگی کہانی کی دنیا میں اپنی کیفیت دکھانے لگی۔ کہانی کی قدر نمائی کی سطح پر بڑی تبدیلی یہ آئی کہ موضوع سے پوری ادب کی تشکیل

نہیں ہوتی۔ اس لئے موضوع اور اظہاری پیکر سے مل کر جو تخلیقی وحدت وجود میں آتی ہے وہ افسانہ ہے۔"

(فکشن شعریات، تخلیق، تنقید، گوپی چند نارنگ ص ۱۹۸)

پروفیسر نارنگ کے اس اقتباس میں کئی اہم نکات کی طرف اشارے ملتے ہیں۔ یعنی علامتوں کی تفہیم شعوری اور منطقی طور پر ممکن نہیں جب تک اس میں وجدان کا سرچشمہ شامل نہ ہو۔ نئی کہانی کی تفہیم کا مسئلہ حل نہیں ہوگا کیونکہ نئی کہانی محض منطقی اور شعوری کاوش کا نتیجہ نہیں ہے۔ اس کی تخلیق میں وجدانی محرکات کی کارفرمائی شامل ہے۔ دوسری اہم بات یہ ہے کہ موضوع اور اظہاری پیکر کی وجدانی تفہیم ہی ہے کہ ان میں ہوئی کی جھلک محسوس نہیں کی جا سکتی۔ نارنگ اسی کو افسانے کا معیار مانتے ہیں۔

لیکن یہ کسی شرط ہے جس سے کسی بھی دوسرا فن کو منتقی نہیں قرار دیا جا سکتا ہے۔ بہر حال نارنگ نے نئی کہانی کی تعریف بھی بیان کی اور اس کی تنقید کا پیمانہ بھی وضع کیا ہے۔ لیکن انہوں نے یہ بھی محسوس کیا ہے کہ تمام افسانے جو نئے علامتی تخلیقی رویے کی دین ہیں، اس پیمانے یا اس معیار پر پورے نہیں اترتے۔ چنانچہ انہوں نے لکھا ہے کہ:

"یوں ہندوستان اور پاکستان کے نوجوان باقی افسانہ نگاروں نے نئی نئی بلندیاں سر کیں اور بہت سے ایسے افسانے لکھے جو عہد جدید کی تاریخ کا حصہ ہیں۔ لیکن پچھلے پندرہ برسوں سے جو مسئلہ پریشانی کا باعث ہے وہ یہ ہے کہ ۱۹۷۰ء کے بعد نئی کہانی کا جو منظر نامہ مرتب ہو رہا ہے اس میں بعض چیزیں صاف نہیں ہیں۔ نئی نسل کچھ تو تقلید کے چکر میں پڑ کر اب تجدید اور انکار کے افسانے کچھ لکھی ہے اور کچھ دوسرا ہے یہ مخلوطی ہوئی کھچڑی ہے اور نہیں معلوم کہ کدھر جا رہے۔ افسوس کی بات ہے کہ نئی تنقید کو بھی اس بارے میں جو فرض ادا کرنا چاہئے وہ ابھی اس سے عہدہ برآ نہیں ہو پائی ہے۔"

(فکشن شعریات، تخلیق، تنقید، گوپی چند نارنگ ص ۱۹۸)

اجتہاد اور تقلید بھی نئے افسانے کے تعلق سے نئی تنقید کا خاص موضوع رہا ہے لیکن اس کے مفاہیم میں بھی بہت گھپلا ہوا ہے اور اس کی وجہ سے بھی ادب کو کافی نقصانات اٹھانے پڑے ہیں۔ نئی کہانی کے منظر نامے پر بھی اس کا بہت ناک انجام دیکھا جا سکتا ہے۔ حقیقت حیات کی کوئی حرکت، کوئی زاویہ یا کوئی سمت جب نئی جہت اور نئے نیو کے ساتھ ہماری زندگی میں ظہور کرتی ہے تو دوسروں کو متاثر بھی کرتی ہے اور متحرک و فعال بھی بناتی ہے۔ لیکن بعض لوگ اس کی جہت و ماہیت، اس کے اطراف و اکناف، اس کے Basic Instincts یعنی تمام داخلی اشارات اور خارجی تعلقات کی معنوی تحلیل اور صوری تفہیم کے تناظر میں اس کی جانچ پرکھ تخلیقی تفہیم کے ساتھ کرتے ہیں۔ یہ چیز ان کے لئے فکر و نظر کی غذا کا کام کرتی ہے اور ان کی رگوں میں ایک نیا خون پیدا کر دیتی ہے۔ ان کی قلب ماہیت ہو جاتی ہے اور بعض لوگ سرسری اس جہان سے گزر جاتے ہیں جس کے نتیجے میں "ہر چہ جہان دیگر" کا وہ مشاہدہ نہیں کر پاتے چنانچہ وہ غذا نہ ہضم ہوتی ہے اور نہ نیا خون ہی بنتا ہے حالانکہ Conceiveness کے امکان کو پورے طور پر انکار نہیں کیا جا سکتا لیکن عدم صحت کی وجہ سے ہمکاری بھرپور نہیں ہو پاتی اور نتیجتاً "اسقاط" ہو جاتا ہے۔ ع

ہے امیری اعتبار افزا جو فطرت ہو بلند

تقلید بری نہیں ہوتی، لیکن اس میں سپردگی اور ایثار چاہئے، شئے خلوص فن سے بھی عبارت کیا جاتا ہے۔ اس کے بطن فن رکی تکلفات کے زمرے میں آ جاتا ہے جس میں زندگی کی حرکت و حرارت اور توانائی مفقود ہوتی ہے۔ اکثر لوگ جو کورے مقلد ہیں یا نام نہاد اختراعیت پسند ہوتے ہیں، انہیں سمجھنا کہ ع

فطرت نسیاں ہے زندان صدف سے ارجمند

پروفیسر نارنگ نے "نیا افسانہ: روایت سے انحراف اور مقلدین کے لئے فکر یہ" میں کہانی میں کہانی پن کی ضرورت اور اس کے جوہر کی اہمیت و افادیت پر زور دیا ہے۔ اردو میں جب علامتی اور تمثیلی کہانیاں لکھنے کا فیشن چل نکلا اور ہر کس و ناکس اس قبیل کی ناپختہ تحریروں کے انبار لگانے لگے تو نارنگ نے صاف طور پر لکھا کہ:

"میرے نزدیک کہانی سے کہانی پن کا اخراج غیر افسانوی عمل ہے اور اس کی مذمت کرنی چاہیے۔ البتہ کہانی سے غیر ضروری روایت، جذباتیت یا فارمولا ازمیٹی کا اخراج تخلیقی عمل کا لازمہ ہے۔ کتنے سے افسانہ نگار یہ سوچتے ہیں کہ بحیثیت کہانی کار کے ان کی اصل ذمہ داری کیا ہے۔ علامت یا تمثیل ذرائع ہیں احساس حقیقت کے اظہار کے، یہ فن کی ایک سطح ہیں بکل فن نہیں"۔ (نکتہ شعریات، تخلیل، متن، گوپی چند نارنگ، ص ۲۰۷)

واضح رہے کہ اس مضمون کی اشاعت کے بعد اردو افسانے میں خاطر خواہ تبدیلی آئی اور اس میں کہانی پن کی واپسی ہوئی۔

"نیا افسانہ: علامت، تمثیل اور کہانی کا جوہر" پروفیسر نارنگ کا ایک فکر انگیز مضمون ہے جس میں انہوں نے نئی کہانی کے رشتے کو کتھا کہانی کی پرانی روایت سے جوڑ کر دیکھنے کی کاوش کی ہے۔ آٹھویں اور نویں دہائی میں اردو افسانہ کی جو صورت حال تھی اس پر گہرائی و گیرائی کے ساتھ غور و فکر کیا گیا ہے۔ نارنگ اپنے اس طویل مضمون میں نہ صرف ثقافتی ورثے، اجتماعی لاشعور اور روایتی روایت سے تمثیل کے تعلق کی وضاحت کرتے ہیں بلکہ سلام بن رزاق کی کہانی "نکوکا" سے وارث علوی نے نفسیاتی حقیقت نگاری کا علامتی افسانہ برآمد کیا ہے، اس میں بھی تمثیل کی کارفرمائی کا جلوہ دکھاتے ہیں، پھر وہ سلام بن رزاق کی ایک اور مشہور کہانی "انجام کار" کے متن کا تجزیہ کرتے ہوئے شمس الرحمٰن فاروقی کے اس قول کو رد کرتے ہیں کہ "وہ کہانی جو جدلیاتی، علامتی، دستاویزی کے طور پر پہچانی جا چکی ہے"۔

آگے چل کر انہوں نے Legend-Myth، داستان اور کتھا کے مسائل پر بصیرت افروز گفتگو کرتے ہوئے انتظار حسین کی معروف کہانی "آرزو" کا بھرپور تجزیہ کیا ہے اور آخر میں انہوں نے واضح طور پر لکھا ہے کہ:

"یہ بات نظر انداز کر دینے کی نہیں کہ بحیثیت ایک صنف کے کہانی کا اپنا ایک جوہر ہے۔ اسے کہانی کا Kernel کہتے ہیں۔ یہ جوہر تو لازماً افسانے میں ہونا ہی چاہیے۔ اس جوہر کی حفاظت میں ہمارے اساطیر، کتھاؤں اور حکایتوں نے صدیاں کھپا دیں۔ اس جوہر کو کلیتاً مسترد کرنا دراصل خود اپنے پیکر کو رد کرنا ہوگا۔ شاید اسی جوہر کے جمالیاتی فشار کے لاشعوری تقاضوں کی بنا پر ہمارا نیا افسانہ اتنا علامتی نہیں جتنا تمثیلی ہے اور تمثیلی ہوتے ہوئے استعاراتی تفاعل کی معنیاتی تہہ داری سے بے نیاز نہیں۔ چنانچہ افسانہ خواہ تمثیلی ہو یا حقیقت نگاری کا ہو، اگر وہ کہانی کے صنفی جوہر سے تہی دامن نہیں اور اظہار کے گہرے معنیاتی تفاعل سے ذہن و شعور کی نئی سطحوں کو پیش کرتا ہے، نیز آج کے سلگتے مسائل سے بھی بے تعلق نہیں، تو وہ یقیناً نیا افسانہ ہے اور ایسے افسانے میں ترقی کا سفر کبھی رک نہیں سکتا۔" (نکتہ شعریات، تخلیل، متن، گوپی چند نارنگ، ص ۲۱۸-۲۱۹)

میری رائے ہے کہ نئی کہانی سے متعلق پروفیسر نارنگ کے مذکورہ تینوں مضامین اتنے اہم اور دستاویزی ہیں کہ جب بھی اردو افسانے کی تنقید کی کوئی تاریخ لکھی جائے گی، ان مضامین کا ذکر ضرور ہوگا۔

"نکتہ شعریات اور ساختیات" نظری مباحث پر مبنی ایک تحقیقی مضمون ہے جس میں پروفیسر نارنگ نے ساختیاتی مطالعے کے بنیاد گزاروں دلاوتیر پروپ، کلاڈلیوی اسٹراس، وسے لوتکی، نارتھروپ فرائی، گریماس، تودوروف اور رولاں بارت وغیرہ کے علمی کارناموں، مقدمات اور تنقیحات اور ان کے ساختیاتی طریقہ کار سے متعارف کراتے ہوئے بہت ہی وضاحت و صراحت کے ساتھ بیانیہ میں جملوں کی افقی لحوی ساخت، لوک کہانیوں کی گرامر، لوک کہانیوں کی اصل یعنی متن، کلشن کا اطواری اور صنفی نظام، بیانیہ کا معنیاتی تجزیہ، کلشن کی معنیاتی لحوبیاتی اور لفظیاتی جہات، کہانی، ڈسکورس اور بیانیہ کی

یا اسی تفریق وغیرہ جیسے اہم مسائل پر سیر حاصل گفتگو کی ہے۔ پروفیسر نارنگ جدید تھیوری اور نئی فکر کے مغربی مفکرین سے استفادہ تو ضرور کرتے ہیں لیکن اردو فکشن کے نمائندہ فنکاروں اور ان کے فن پاروں کے مطالعے و تجزیے کے مرحلے میں مشرقی احساس اور تصور ادب کو بھی پیش نظر رکھتے ہیں۔ دیکھئے موصوف ساختیاتی فکر میں بیانیہ کا رشتہ اساطیر اور دیومالا سے استوار کرتے ہوئے کیا کچھ فرماتے ہیں:

> "ساختیاتی طریقۂ کار بیانیہ (Narrative) کے مطالعے کے لئے خاص طور پر موزوں ہے۔ اس کی اطلاقی سرگرمی سب سے زیادہ اسی میدان میں ملتی ہے۔ بیانیہ کا ایک سرا اگر اساطیر، دیومالا، کتھا کہانی وغیرہ لوک روایتوں (Folk lore) سے جڑا ہوا ہے تو دوسرا ڈیک، ڈرامے، ناول اور افسانے سے جڑا ہوا ہے۔ موضوعاتی کرداروں، طوالت، پیچیدگی اور فنی تراش خراش میں بیانیہ کے اولین شکل تارنگی لوک نمونوں سے خاصی مختلف ہیں۔ تاہم بیانیہ کی طویل تاریخ میں بعض ساختیاتی عناصر مشترک بھی ہیں، مثلاً پلاٹ، منظر نگاری، کردار، مکالمہ، ابہام وغیرہ۔ ساختیاتی فکر پرکھ نظروں سے اور اصل داخلی ساخت اور کلی تجزیاتی نظام پر زور دیتی ہے۔ بیانیہ کی مختلف اقسام کا مطالعہ ساختیات کے لئے خاص کشش رکھتا ہے اور ساختیاتی مفکرین نے اس خلا کو بخوبی قبول کیا ہے۔" (فکشن اور روحِ تخلیق، گوپی چند نارنگ، ص ۳۲۸)

"جدید نظم کی شعریات اور کہانی کا تناظر" بھی ایک دلچسپ مضمون ہے جس میں نارنگ نے بیانیہ کی ساخت اور اس کے عمل پر روشنی ڈالتے ہوئے اختر الایمان، محمد علوی، شفیق فاطمہ شعریٰ، ندا فاضلی، ن م راشد، میراجی، منیر نیازی، کمار پاشی، خلیل الرحمٰن اعظمی، بلراج کومل، عادل منصوری، وزیر آغا، وحید اختر، ساقی فاروقی، محمود ایاز، شہریار، کشور ناہید، غیاث الرحمٰن، قاضی سلیم، مغنی تبسم، صلاح الدین پرویز، افکار عارف اور باقر مہدی جیسے مشہور و معروف جدید نظم نگاروں کی بعض نظموں کا تجزیہ کرتے ہوئے ان کی زیریں ساخت میں کہانی کے جوہر اور اس کے تفاعل کو موجزن دکھایا ہے اور ان کے حوالے سے استدلالی شہادتیں بھی پیش کی ہیں۔ اس لحاظ سے یہ مضمون قابل داد ہے۔

پروفیسر نارنگ پرانوں کی لوک کتھاؤں، ان کے کرداروں اور کہانیوں کے بارے میں اکثر اظہار خیال کرتے ہیں۔ مضمون "پرانوں کی اہمیت" اس کی عمدہ مثال ہے۔ نارنگ کا خیال ہے کہ پرانوں میں برصغیر کی نسل انسانی کے ارتقاء کی داستان اور اس کے اجتماعی لاشعور کے اولین نقوش ہویدا ہوا جمالیاتی احساس کے ساتھ شبیہ ہو گئے ہیں اور یہ ہندو مذہب کی عوامی تعبیر کو پیش کرتے ہیں۔ اس کا عام اسلوب مکالمے کا ہے جو راوی اور راوی کے مکالموں سے تیار ہوا ہے۔ لہٰذا اس میں نہ صرف ماہر لسانیات کے لئے بلکہ نفسیات، فلسفہ اور الہیات کے طالب علم کے لئے بھی دلچسپی کا وافر سامان موجود ہے، اسی لئے نارنگ پرانوں کے متن کے مطالعے پر زور دیتے ہیں تاکہ قاری یا فنکار ذہن کے تخلیقی استعمال کے ہنر سے واقف ہو سکے۔ موصوف جدید ادبی تھیوری کے تناظر میں پرانوں کی اہمیت و افادیت کیا کچھ ہے، اس پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> "اس میں شک نہیں کہ پران ہندوستانی زبانوں کا سب سے بڑا تخلیقی متن ہیں۔ ماضی بعید کے دور میں متن سے متن بنانے کی جو کوششیں چلی ہیں، اس تناظر میں کہانیوں کے ان سلسلوں کی اہمیت اور بھی بڑھ گئی ہے، کیونکہ ہندوستان میں سننے سنانے اور لکھنے کے عمل سے متن سے متن بنانے کا سلسلہ زمانۂ قدیم سے جاری ہے اور آج بھی نئے دور میں نئے تقاضوں کا ساتھ دیتے اور پرانے بھیدوں اور پہلے سے چلی آرہی بھیدوں کے حوالے سے نئے بھیدوں اور نئی سے نئی بھیدوں کو نئی تخلیقی پیشکش دینے کے لئے برصغیر کی اجتماعی روحانی تہذیبی روایت میں ان سے بڑا کوئی

دوسرا اختراع نہیں"۔ (گلشن شعریات: تشکیل و تنقید، گوپی چند نارنگ، ص:۳۰)

"مثنوی گلزار نسیم کی معنویت" میں بھی گلشن کے موضوع کو زیر بحث لایا گیا ہے جس کا اظہار اس میں شعری پیاپیوں کے سانچے میں ہوا ہے۔ اس مضمون میں پروفیسر نارنگ نے آرکی ٹائپل تنقید سے اپنی گہری دلچسپی کا عمدہ ثبوت بہم پہنچایا ہے۔ انہوں نے دیا شنکر نسیم کی اس شہرۂ آفاق مثنوی کی زیریں ساخت میں موجزن کہانی کے تفاعل کو نہایت ہنرمندی سے آشکار کیا ہے۔ موصوف بکاؤلی کے رمز کے ہندوستانی سرچشمے کو نشان زد کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"نسیم نے جس طرح بکاؤلی کو پیش کیا ہے اور جس طرح کہانی کی فضا کو ابھارا ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ شعوری یا غیر شعوری طور پر وہ اس قدیم ہندوستانی روایت کا ساتھ دے رہے تھے جس کی رو سے زندگی کی بنیادی قوت، شکتی یعنی مادری قوت تولید ہے"۔ (گلشن شعریات: تشکیل و تنقید، گوپی چند نارنگ، ص:۳۸۶)

نارنگ نے اس مثنوی کے کرداروں پر عمیق نگاہ ڈالتے ہوئے لکھا ہے کہ اس میں شہزادے کا کردار اپنی مردانگی اور ہمت کے باوصف بہت زیادہ متحرک نظر نہیں آتا بلکہ یہاں عمل و تحرک کا تمام تر سرچشمہ بکاؤلی کے کردار میں ملتا ہے۔ زندگی کی جدوجہد اور ازلی کشمکش کا فنکارانہ اظہار اس کردار میں کئی سطحوں پر ہوا ہے۔ نارنگ کے الفاظ میں:

"گلزار نسیم کا پلاٹ اردو کی دوسری مثنویوں سے بھاری ہے۔ اس میں جستجو اور جدوجہد کا پہلا سلسلہ پھول کی تلاش کا ہے جو پھول توڑنے کے ساتھ ساتھ مکمل ہو جاتا ہے۔ دوسرا بکاؤلی کے شہزادے کی تلاش میں نکلنے سے شروع ہو کر دونوں کے ملنے پر ختم ہو جاتا ہے۔ تیسرا سلسلہ شہزادے کے طلسمات اور بکاؤلی کو قید میں ڈالے جانے کا ہے جو دونوں کی شادی پر انجام پاتا ہے۔ چوتھا اور آخری سلسلہ راجہ اندر کے عتاب نازل ہونے اور بکاؤلی کے دوبارہ قسم لے کر شہزادے سے ملنے کا ہے۔ آخر میں دونوں کے گلزار ارم سے نکل کر گلشن ناریں کی طرف جانے میں ہبوط آدم کی طرف اشارہ ہے"۔ (گلشن شعریات: تشکیل و تنقید، گوپی چند نارنگ، ص:۳۸۰)

بلونت سنگھ اپنا مخصوص مزاج رکھنے والے اردو کے منفرد گلشن نگار تھے۔ ان کے متعدد افسانوی مجموعے اور ناول شائع ہو چکے ہیں۔ گوشہ نشینی ان کی فطرت تھی۔ سماجی زندگی کے داؤ پیچ سے نا آشنا تھے۔ اپنی دنیا میں مست رہنے والے انسان۔ کسی کو بھی خاطر میں نہیں لاتے۔ شاید اس لئے عملی زندگی میں انہیں اتنی کامیابی حاصل نہ ہو سکی جتنا کہ ان کا اور ان کے فن کا حق تھا۔ گویا بلونت سنگھ کی بے نیازی اور لاپرواہی کے باعث اردو گلشن میں انہیں وہ مقام نہیں مل پایا جس کے وہ مستحق تھے بلکہ ان کی بابت تو میں یہاں تک کہنا چاہوں گا کہ اگر انہیں نظر انداز نہ کیا جاتا تو شاید اردو گلشن ہی نہیں ہندوستانی گلشن کی صورت حال مزید بہتر ہوتی۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ مبارکباد کے مستحق ہیں کہ انہوں نے پہلی بار اپنے مضمون "بلونت سنگھ کا فن: سائیکی، ثقافت اور شکست رومان" میں بلونت سنگھ کی شخصیت اور فن پر بہ تمام و کمال روشنی ڈالی ہے اور ان کی متعدد کہانیوں مثلاً "بیکا"، "گرہستی"، "پہلا پتھر"، "سورما سنگھ"، "دھبے ۳۸"، "دیش بھگت"، "کالی مٹی"، "بھیڑیے"، "ویک"، "کھن ڈگریا" وغیرہ کا تجزیہ کرتے ہوئے ان میں شکست رومان اور اقدار کے زوال کی معنویت کو آشکار کیا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ:

"بلونت سنگھ کا فن فقط رومان نگاری کا فن نہیں، یہ شکست رومان کا سنگین منظر نامہ بھی پیش کرتا ہے، جہاں انسانی شرف کو انسانی رذالت کا فتح ہے"۔

بلونت سنگھ نے انسانی نفسیات کا گہرا مطالعہ کیا تھا۔ ان کی کہانیوں کے مطالعے سے انسانی نفسیات پر ان کی گہری گرفت کا پتہ چلتا ہے۔ اس ضمن میں پروفیسر نارنگ رقمطراز ہیں:

"بلونت سنگھ انسانی نفسیات کی باریکیوں میں اترنے کا

موصلہ رکھتے تھے۔ پیاپے کو ہضم کرتے ہوئے اور کرداروں کو تراشتے ہوئے بلونت سنگھ نے انسانی نفسیات کو کبھی نظر انداز نہیں کیا"۔ (فکشن شعریات تشکیل و تنقید، گوپی چند نارنگ، ص:۱۶۹)

بلونت سنگھ کے افسانوں میں بیانیہ کا رویہ اپنی پوری آب و تاب کے ساتھ جلوہ گر نظر آتا ہے۔ بیدی کے یہاں بھی بیانیہ کا رویہ موجود ہے، لیکن بیدی اور بلونت دونوں کا رویہ بالکل مختلف نظر آتا ہے۔ مسائل بھی مختلف ہیں اور پیش کش بھی الگ ہے۔ اس لئے تمام معاملے نہ صرف بیدی سے الگ رنگ لئے ہوئے ہیں بلکہ نئے اور تازہ لگتے ہیں۔ پروفیسر نارنگ، بلونت سنگھ کے فن کو مختلف زاویوں سے جانچنے اور پرکھنے کے بعد جس نتیجے پر پہنچے ہیں، وہ بھی حقیقت ہے:

"اگرچہ منٹو، بیدی، کرشن اور قاسمی کے فوراً بعد کے معاصرین میں ہونے کی وجہ سے ان پر نگاہیں اس قدر ٹھہریں اور پھر قبل از وقت موت، وہ نگاہوں سے جلد اوجھل بھی ہو گئے۔ تاہم سکھ سماجی اور ثقافتی معنویت کی بازآفرینی کے اعتبار سے، نیز "بنگا"، "کرنتی"، "سورما سنگھ"، "دوہلے ۳۸"، "پہلا پتھر"، "ریش بھگت"، "کالی تتری" یا "کنھن ڈگریا" کے خالق کی حیثیت سے اردو افسانے کی دنیا میں بلونت سنگھ کی جگہ محفوظ ہے۔ ان کی خاص خاص کہانیوں کی قبولیت اور معنویت وقت کے ساتھ ساتھ بڑھے گی، کم نہیں ہوگی، ایسا افسانہ نگار وقتی طور پر نظر انداز تو ہو سکتا ہے، وقت اسے ہمیشہ نظر انداز نہیں کر سکتا"۔ (فکشن شعریات تشکیل و تنقید، گوپی چند نارنگ، ص:۱۸۴-۱۸۵)

نارنگ کی محنت یقیناً رنگ لائے گی اور دیگر حضرات بھی اس البیلے فنکار کی زندگی، اس کی تخلیقات، اس کے افکار اور رجحانات کی طرف مزید کھولیں گے۔

گلزار ہمارے وہ فنکار ہیں جن کی ادب اور فلم سے گہری وابستگی ہے اور یہ دونوں میدان میں کامیاب و کامران ہیں۔ ایک شاعر کی حیثیت سے ان کی خدمات کیا کچھ ہیں؟ فلموں کے لئے انہوں نے کیا کچھ لکھا ہے اور اس کا اندازہ معیار کیا ہے؟ ان تمام پہلوؤں پر نگاہ ڈالتے ہوئے پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اس امر کا اظہار کیا ہے کہ گلزار کے اندر ایک حساس افسانہ نگار شروع سے موجود رہا ہے۔ ان کی کہانیوں میں زندگی کی تڑپ اور انسانی درد مندی کا پرتو ملتا ہے۔ نارنگ نے گلزار کی بعض کہانیوں مثلاً "کاوا"، "لیکھو"، "مرد"، "گندی"، "واہمہ"، "لیوم"، "آگ"، "جنگل نامہ" کا حقیقت پسندی سے جائزہ لیتے ہوئے زندگی کے تموج کو اس کے حقیقی رنگ و آہنگ میں آشکار کیا ہے۔ گلزار کی کہانیاں نہ صرف اپنی معیار پر کھری اترتی ہیں بلکہ اپنے تیور اور انداز سے علمی حلقوں میں متحرک بھی رکھتی ہیں۔ پروفیسر نارنگ نے اپنے مضمون "گلزار کی کہانیوں میں زندگی کی کتاب" میں گلزار کی کہانیوں کے اہم رموز کو اجاگر کرتے ہوئے یہ ثابت کیا ہے کہ

"ان کہانیوں میں زندگی کے جو رنگ ہیں، تجربے کی جو وسعت ہے، واقعے کو کہانی بنانے کا جو ہنر ہے، نفسیات کے جو پیچ و خم ہیں نیز کچھ دیہاتوں یا عورت مرد کے جو مسائل ہیں یا جن وہاں، جنگل، کائنات یا ستارے و سیارے جس طرح زندگی سے آگے ہیں، ان سے گلزار کی کہانی کاری کا کچھ تو اندازہ ہوا ہوگا اور اس امر کا بھی کہ گلزار نے زندگی کے تجربے کے جس رخ کو بھی لیا ہے اس کا فنی تجلی اور جمالیاتی بہاؤ اس نوع کا ہے کہ ہر جگہ گلزار نے کوئی نکتہ، کوئی رمز، کوئی انوکھی بات، کوئی بھید ایسا رکھ دیا ہے کہ تجربہ یا واقعہ یا کردار یا کہانی بن گیا ہے اور یہ معمولی بات نہیں۔ آپ نے ملاحظہ کیا کہ گلزار کہیں یک سرے نہیں ہوتے۔ ان کے یہاں زندگی کی سرگم ہے اور ہر سر دوسرے سے الگ ہے۔ کوئی کہانی کسی دوسری کہانی کا عکس یا پرچھائیں نہیں۔ گلزار کی کہانیوں میں زندگی کی کتاب

ہے"۔ (گلشن امروہہ: تحلیل و تنقید، گوپی چند نارنگ، ص
۲۶۳-۲۶۴)

چار حسین کی "آلوم لا جواد" اور "دل کی مرثی" ایک وقیع تجزیاتی مضمون ہے جس میں ماہر چار گلشن تنقید کی اطلاقی جہتیں روشن نظر آتی ہیں۔ چار حسین ایک منفرد افسانہ نگار ہیں جنھوں نے اصلی سدوں کو توڑ کر ایک ایسا پیرایہ خلق کیا ہے جس کی کوئی دوسری نظیر کم از کم اردو میں نہیں ملتی۔ انھوں نے اپنے فنی بیانیہ میں ڈائری (روزنامچہ)، یادداشت، واقعہ نویسی، اعترافات، حکایت اور کہانی کی صدیوں مخالف ہیں۔ انھوں نے اپنے روزنامچوں میں ایسی حسیات داخل کر دی ہیں جن کا رشتہ گلشن سے مل جاتا ہے۔ "سن اے کاتب" اور "ریت پر نیمہ" کا مطالعہ ایک ساتھ کرنے سے پتہ چلتا ہے کہ وہ اپنی تحریروں میں علم و آگہی کی کن فنی تعلیمیں کس طرح استوار کرتے ہیں۔ پروفیسر نارنگ نے اپنے اس مضمون میں چار حسین کی "آلوم لا جواد"، "بند دکان"، "ریت پر نیمہ"، "دل کی مرثی"، "مرزا صاحب کی حویلی"، "سیاہ پھولوں کا کچھا"، "بارہ دری"، "کنتی" اور "دوری" کا تجزیہ کرتے ہوئے ان کی موضوعاتی حسیت، فنی شعور اور تناظر کو روشن کیا ہے۔ چار حسین کے فنی امتیازات پر روشنی ڈالتے ہوئے موصوف لکھتے ہیں:

> "چار حسین کی تحریروں میں چھوٹے بیانیہ مقامی بیانیہ کی عمل آوری صاف دیکھی جا سکتی ہے، ان کا ایجنڈا کمیونٹی خود پر حاوی بے انصافی کو بے نقاب کرنے نیز علم، اجتہاد کے صدیوں سے چلے آرہے انسانیت سوز سلسلوں کو مقامیت کی سطح پر Deconstruct کرنے کا رہا ہے، لیکن کہیں کوئی تبلیغ نہیں، کوئی سیاسی نعرہ یا فنی فیشن نہیں، تمام تر ساری عمل جراحی ہے، لیکن تحت بیانی اور بالواسطہ بیانی کے فنی طور طریقوں سے، دردمندی اور تاثیر کی خود نگر Self-Reflexive زبان کے ذریعے جو جگہ جگہ ایجاز کا درجہ پا لیتی ہے"۔ (گلشن امروہہ: تحلیل و تنقید، گوپی چند نارنگ، ص ۲۲۲-۲۲۳)

نارنگ نے یہاں ان کوتاہ بینوں، ناقدین کی بھی خبر لی ہے جو چار حسین کی زبان پر اعتراض کرتے ہوئے اسے غیر معیاری قرار دیتے ہیں۔ انھوں نے دو ٹوک انداز میں لکھا ہے کہ:

> "پچھلے دنوں میری نگاہ سے ایک ادبی نقاد کا بیان گزرا، پھر پکھا پیسے مرا سلے نکلے جن میں اعتراض کیا گیا تھا کہ چار حسین کی زبان اردو نہیں ہے۔ ویلک یہ کوڑ تسلیم میں اصلی اردو نہیں، لیکن یہ گنگا سرسوتی میں دھلی ہوئی بھی نہیں، اور ہونا بھی نہیں چاہئے تو پھر کیا یہ زبان ہی نہیں؟ دیکھا جائے تو یہ زندگی کی حرارت سے شرابور وہ زندہ زبان ہے جو شمال مشرقی اتر پردیش، بہار کھنڈ اور بہار کے گاؤں دیہات، قصبات، بازار، کھیت کھلیان اور چوپالوں میں بولی جاتی ہے۔ کھری بولی کی طرح یہ بھوجپوری، اودھی، میتھلی، مگھی اور بہت سی بولیوں کا رس پیے ہوئے ہے۔ زندگی کے گرما گرم لمس سے تھرتھراتی یا غریبوں، بھوکی دیہاتی، کسانوں یا مکھیاری عورتوں کے جذبات سے لبریز، ان کا دکھ درد اسی میں پایا اور محسوس کیا جا سکتا ہے۔ اس کا روزمرہ اور محاورہ اسی کے زندہ سانس لیتے ہوئے وجود کا حصہ ہے۔ ذرا سا اس کو مسلا نہیں کہ یہ مچلی ہوئی نہیں، یا روزمرہ یا محاورے کو بدا نہیں کہ یہ بے اثر ہوا نہیں۔ گویا ادبی یا معیاری بنانے کے نام پر اس کو مصنوعی رنگ دینا اس کی تخلیقی تاثیر کو فنا کرنا ہوگا، گویا اس کی تخلیقیت ہی اس کے بظاہر غیر معیاری پا کے پکے پن میں ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ امیر خسرو و کبیر سے چلی آرہی وہ زبان ہے، جزوں سے طاقت پانے والی زبان جس سے میر و نظیر و غالب کی اردو نے اپنا اپنا رس اخذ کیا یا جو پریم چند کے گلشن میں کہیں کہیں سر اٹھاتی ہے"۔ (گلشن امروہہ: تحلیل و تنقید، گوپی چند نارنگ، ص ۲۲۳-۲۲۴)

"ساجد رشید: مہاگری ذہنیت اور سماجی اسکورس" ایک دلچسپ تجزیاتی مضمون ہے جو ساجد رشید کے فن کو سمجھنے کے لئے بنیادی اساسی نوعیت کا حامل ہے۔ ساجد رشید اردو کے ایک باوقار افسانہ نگار ہیں۔ ان کے افسانوں میں مہاگری مسائل اور سماجی ناہمواریاں جھلکتی ہیں۔ پروفیسر نارنگ نے ساجد رشید کے افسانوں "اندھیری گلی"، "جنت میں گھل"، "بادشاہ، بیگم اور غلام"، "زندہ درگور"، "چادر والا آدمی اور میں"، "گم شدہ عورت"، "زرد دھوپ"، "کالے سفید پروں والے کبوتر"، "مکڑیاں"، "ایک چھوٹا سا جہنم" اور "راکھ" کے دائرے میں داخل ہو کر جس طرح اس کے تہذیبی، سماجی اور سیاسی مسائل کو اجاگر کیا ہے، اس کی داد نہیں دینا ظلم ہوگا۔ موصوف ساجد رشید کے سماجی اسکورس، مہاگری کے ذہنیت اور دوسرے پہلوؤں سے متعلق تحلیل کردہ باتوں کی تائید کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"ساجد رشید کے افسانوں میں جس طرح آج کے معاشرہ کا دھڑکتا ہوا دل، جس طرح کارخانہ سازی سے انسانوں نے مہاگری کے ذہنیت اور دوسرے پہلوؤں کے بارے میں بیانیہ تحلیل دیا ہے وہ اسی کا حصہ ہے۔ ان کے زیادہ تر کردار حاشیے کے لوگ ہیں، جیسا کہ ہم نے اوپر دیکھا۔ ان کے یہاں دوسرے مسائل اور موضوعات پر کہانیاں بھی ہیں، لیکن جس تخلیقی محویت اور رچاؤ سے انہوں نے آج کے مہاگری تضادات اور ان کے گھناؤنے پہلوؤں کو اجاگر کیا ہے وہ ان سے خاص ہے۔ اس نوع کے سماجی اسکورس میں نفسیاتی مسائل بھی ہیں۔ نظام پیشہ دادا گیری اور پولس کی بدکاریوں کے مرقعے بھی ہیں، مذہبی منافقت اور ریاکاری کے لاینحل تضادات بھی ہیں۔ وہ ان کی حقیقی جانکی پہچان کو پیش کرتے ہیں اور مہاگری کا وجود اور اس کا Subaltern بین السطور میں سانس لیتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ میں ان کہانیوں میں "زندہ درگور"، "راکھ"، "جنت میں گھل"، "چادر والا آدمی اور میں"، "اندھیری گلی"، "بادشاہ، بیگم اور غلام" کو ضرور شامل کروں گا۔ ہو سکتا ہے دوسروں کو دوسری کہانیاں پسند ہوں لیکن میرے نزدیک ان کے بیانیہ سے یہ بشارت ضرور ملتی ہے کہ ساجد رشید کا فن اب پختگی کی اس منزل میں ہے کہ اس سے توقع کی جا سکتی ہے کہ وہ اردو کو مہاگری کے سانس لیتے ہوئے سماجی اور ثقافتی وجود کے بارے میں بیانیہ دیں جو اپنی مثال آپ ہو۔" (فکشن اور بدلتے تخلیقی منظر نامے، پروفیسر نارنگ، ص ۱۴۱)

اس مضمون سے ساجد رشید کے افسانوی مزاج اور کیفیات اور اس کے خدوخال سے مکمل واقفیت ہو جاتی ہے۔ نارنگ صاحب ساجد رشید کی فکری اساس پر ایک اساسی مضمون قلم بند کرنے میں کامیاب رہے ہیں۔

"مدھے اور مواسی سے لگی کہانی" میں انجم عثمانی کے افسانوی فن کو دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ پروفیسر نارنگ نے انجم عثمانی کے افسانوں کا تجزیاتی مطالعہ جس لگن سے کیا ہے وہ بڑے سے تعلق رکھتا ہے۔ موصوف کا خیال ہے کہ ان کے افسانے ایک ایسے ثقافتی معاشرہ کی فضا میں سانس لیتے ہیں جو اب Subaltern بن چکا ہے۔ ان کے ہاں اس کے بین السطور میں دبے دبے روحانی کسک اور ثقافتی اساس کی جھلکیاں بھی ملتی ہیں۔ پروفیسر نارنگ نے اپنے مطالعے میں انجم عثمانی کی کہانیوں کو پوری طرح تخلیقی اسکورس سے عبارت کرتے ہوئے ان کی افسانوی تخلیل اور فنی ثقافت کے امتیازی پہلوؤں کو نمایاں کیا ہے۔

"تخلیق کا کام قاری کو مرعوب کرنا یا اس پر سوچ کے دروازے بند کرنا نہیں بلکہ افہام و تفہیم میں مدد دینا اور سوچ کے دروازے کھولنا ہے۔ جو لوگ ان کہانیوں کو پہلے پڑھ چکے ہیں، میں چاہوں گا وہ بھی انہیں ایک بار اس نظر سے بھی پڑھیں کہ ان کا قیاسی رد کیا ہے۔ اس اعتبار سے بالخصوص "شہر گریہ کا تکیہ"، "ورثہ"، "منظر ابھی نہیں بدلا"، "کھلنے والے پاؤں"، "گمشدہ تسبیح"، "چھوٹی دنیا کا سکون"، "سچ بھوٹی" یہ سب ایسی

کہانیاں ہیں جن کے کردار محض کردار نہیں یا منظر محض منظر نہیں۔ ان میں جو مدرسہ ہے محلہ و قصبہ ہے وہ محض اتنا نہیں جتنا دکھائی دیتا ہے۔ ان کہانیوں کی معنویت محض ظاہری معنویت نہیں۔ یوں یہ واقعی کہانیاں بھی نہیں، لیکن یہ اکہری بھی نہیں۔ ان کے بیچ اسطور ہے جو ہے اور کی پرچھائی ہے۔ ازلی احساس کی بھی بھی فضا ہے جس میں مدرسہ، محلہ، قصبہ محض مدرسہ، محلہ، قصبہ نہیں رہتا بلکہ ایک شہر رنگ بن جاتا ہے جس میں ہندوستان کی مسلمان اقلیت کے دل کی دھڑکن سنی جا سکتی ہے"۔

(فکشن شعریات، تشکیل و تنقید، گوپی چند نارنگ، ص ۲۰۰)

زیر نظر کتاب میں آخری مضمون قرۃ العین حیدر پر انگریزی میں "Qurratul Ain Haider- An Author Par Excellence" کے عنوان سے شامل ہے۔ یہ ایک تعارفی نوعیت کا مضمون ہے۔ پروفیسر نارنگ نے یہ مضمون کیرالا یونیورسٹی کے لئے اکیڈمک کونسل نظم بند کرکے قرۃ العین حیدر کو خراج عقیدت پیش کرنے کی غرض سے طلب کیا تھا۔

اس کتاب کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ پروفیسر نارنگ نے جدید اردو تنقید کے متعلق محض سطحی باتیں نہیں کی ہیں بلکہ مختلف عنوانات کا انتخاب کرکے بھی دکھایا ہے۔ انہوں نے افسانے کی تنقید اور شاعری کی تنقید میں نہ صرف امتیاز قائم کیا بلکہ بیدی، منٹو، بلونت سنگھ، طریق امتیاز، امریندر پرکاش، سلام بن رزاق، الطاف فاطمہ، انتظار حسین، ساجد رشید وغیرہ پر لکھتے ہوئے فکشن کی تنقید کی بلیغ مثالیں بھی پیش کی ہیں۔ پروفیسر نارنگ کی فکشن کی تنقید کے پس منظر اور منظر پر گہری نظر رکھتے ہوئے ڈاکٹر ہمایوں اشرف نے لکھا ہے:

"تجزیہ و تحقیق، تشریح و تنقید، تجزیہ اور تحلیل اور افہام و تفہیم کی ایسی قدر شناسی بہت کم لوگوں کو نصیب ہوتی ہے۔ فکشن کی تنقید اس سے قبل اتنی رنگا رنگ، وسیع اور عمیق نہیں تھی۔ انہوں نے اسلوبی تنقید سے آگے بڑھ کر اسلوبیاتی اور سائنسی طرز سے استفادہ کرتے ہوئے ادبی و تہذیبی مطالعات کو اپنی نگارشات میں معروضی اور سائنسی طریقہ کار کے ساتھ پیش کیا ہے جو ان کی گہری تنقیدی بصیرت کا مظہر ہے"۔ (ڈاکٹر ہمایوں اشرف، "عالمی اردو ادب"، گوپی چند نارنگ نمبر، ص ۳۰)

بلاشبہ عہد حاضر کی فکشن تنقید کو متمول بنانے میں گوپی چند نارنگ کی کاوشوں کا بڑا عمل دخل ہے۔ ان سے قبل تو اردو میں عموماً فکشن کی تنقید کے نام پر افسانوں اور ناولوں کے قصے کہانی کو دوبارہ بیان کر دینے کی روش عام تھی۔ ترقی پسند ناقدین بھی فکشن کی تنقید میں سماج اور سیاست کا بکھان ہی کیا کرتے تھے۔ پروفیسر نارنگ نے فکشن شعریات کی تشکیل کی اور افہام و تفہیم کے دروازے کھولے جس سے ماقبل دور کے نقاد ناواقف تھے۔ اردو فکشن کی تنقید میں گوپی چند نارنگ کے امتیازات کو جن مضامین سے ثابت کیا جا سکتا ہے، وہ بھی زیر نظر کتاب میں شامل ہیں۔ اس کتاب کے متعلق پروفیسر شافع قدوائی نے اپنے مقدمہ کے اختتام پر جن خیالات کا اظہار کیا ہے، اس سے میں بھی کلی طور پر اتفاق کرتا ہوں:

"ان خیال انگیز مضامین کی اشاعت اردو تنقید میں فکشن تنقید کا باضابطہ اسکول قائم کرے گی اور اردو میں مروجہ فکشن تنقید کی نارسائیوں اور حدود کو بھی واضح کرے گی۔ نارنگ صاحب کے یہ مضامین فکشن کی شعریات اور جمالیات کے لئے عالمی تناظر سے گہری واقفیت کو بھی آشکار کرتے ہیں۔ مقدمہ شعر و شاعری کی طرح، جو اردو کی اولین شعری پوطیقا ہے، یہ کتاب اردو میں فکشن شعریات کی اولین اصولاً اور بالآخر عملی ثابت ہوگی"۔

"فکشن شعریات، تشکیل و تنقید" میں شامل بیشتر مضامین پڑھنے والے کو مختلف پہلوؤں پر غور و خوض کی دعوت دیتے ہیں۔ اسی لئے یہ کتاب پڑھنے اور محفوظ رکھنے کے لائق ہے۔ ❁❁

Dr. Humayun Ashraf
Associate Professor, P G Department Of Urdu
Vinoba Bhave University, Hazaribagh (Jharkhand)
Mobile - 09771010715
Email - dr.h.ashraf@gmail.com

گوپی چند نارنگ اور ساختیاتی تنقید: ایک نظر

• پروفیسر حامدی کاشمیری

دسمبر ۱۹۹۳ میں اردو دنیا میں جو بے حد ساز کتاب "ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات" منظر عام پر آئی، یہ معروف اور سرکردہ نقاد پروفیسر گوپی چند نارنگ کی تنقیدی کتاب ہے۔ یہ نئے تنقیدی نظریات اور تھیوری کی اہمیت، معنویت اور مضمرات کو بھی ہے اور ساتھ ہی روایتی تنقیدات کے بے جا حق اور سطحیت کو بے نقاب کرتی ہے۔ اردو میں تنقید بقول علیم اللہ حالی "معشوق کی کمر کی صورت" نہ ہونے کے برابر تھی۔ انیسویں صدی میں حالی سے لے کر عہد حاضر تک روایتی اور توضیحی تنقیدات کا چلن رہا۔ یہ ضرور ہے کہ ۱۹۷۰ء میں مغربی تنقید میں نئی تنقید کا نظریہ سامنے آیا اور اس کے زیر اثر اردو میں بھی فنکار کے بجائے فن کے تجزیاتی عمل کو اہمیت دی گئی۔ یہ عمل کی Close Reading کا عمل تھا اور فن کاری کی خصوصیت اور اس کے تخلیقی اور معاشرتی عوامل کو نظر انداز کرتا رہا۔ تاہم یہ نظریہ بدلتے حالات میں جلد ہی حاشیہ نشین ہو گیا۔

پروفیسر گوپی چند نارنگ کی کتاب سے وہ نئے لسانیاتی معاملات سامنے آئے، جو فرانسیسی نقادوں نے پیش کئے تھے اور جو ۱۹۹۳ء تک دیگر نظریوں سے اوجھل رہے تھے۔ ان سے لسانیاتی سطح پر سائسیر کے نظریہ لسان کے تحت تنقید اور تخلیق اور دونوں کے باہمی Oblique رشتوں پر نئے سرے سے اجاگر کیا گیا۔ سائسیر کے نظریہ اور خارجی اشیا کے رشتوں کی تنقیح کی۔ اس کے نزدیک خارجی اشیا اور الفاظ میں کوئی باہمی یا پیدائشی رشتہ نہیں۔ اس نے یہ تھیوری پیش کی کہ خارجی اشیا کو من مانے طریقے سے موسوم کیا جاتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ لسانی عمل کے دو پہلو ہیں۔ Signifier اور Signified اس کی وضاحت مصنف نے یوں کی ہے

"لفظ عمل نشان ہے، خواہ وہ بولا جائے یا لکھا جائے۔ یہ دو طرفوں پر مشتمل ہے (کاغذ کے دو طرفوں کی طرح) اور نشان کے ایک طرف کو معنی ارز Signifier کہا ہے اور دوسری طرف کو Signified تصور معنی کا نام دیتا ہے۔ زبان کے جس تصور کے سائسیر نے رد کر دیا، اس کو یوں ظاہر کیا جا سکتا ہے Word = Thing اس سے جملہ روایتی تنقیدات رد ہوئے، چنانچہ سائسیر کے پیش کردہ لسانی نظام پر ساختیاتی تنقید وجود آ ہوئی، یعنی تخلیق ادب میں ادیب ایک امتزاجی عمل کو روا رکھتا ہے۔ وہ شعوری اور لاشعوری محرکات، خارجی زندگی، نسلی اور ثقافتی صورتوں کو ادبی صورت میں پیش کرتا ہے۔ وہ متن سے کسی معنی یا موضوع کو اخذ نہیں کرتا ہے۔"

فرانسیسی نقادوں میں رولاں بارتھ ساختیاتی تنقید کا ایک بڑا علمبردار ہے۔ اس کے نزدیک ادب حقیقی زندگی کا یا کسی نقش کو نہیں ابھارتا ہے۔ یہ ایک ایسی صورت حال کو ابھارتا ہے جو ادیب کی شخصیت، سوانح کو پیش نہیں کرتا اور وہ اس نتیجے پر پہنچا کہ ادیب اپنی زندگی سے انحراف کرتا یعنی تحریر میں لکھنے والے کا کوئی کردار نہیں ہوتا اس کا مطلب ہے کہ

"Writing not the writer writes"

پس ساختیاتی تنقید کی رو سے ادب کسی ایک معنی، رسالہ یا خیال سے کوئی علاقہ نہیں رکھتا۔ اس کا سبب یہ ہے کہ وہ ایک متنوع اور پیچیدہ صورت حال کی پیداوار ہے۔ بارتھ نے کی تنقیدی زاویے یعنی نئی تنقید کو رد کیا۔ اس نے لکھا ہے کہ ادب کثیر الجہت ہوتا ہے۔ اس کے نزدیک فلسفیانہ طرز فکر کی رو سے حقیقت، متنوں کا جال ہے۔ ادب کسی مرکزی خیال کا حامل نہیں ہوتا ہے۔ یہ ساخت (Structure) کو ظاہر کرتا ہے اور

یہ تھی بھی مرکزی خیال یا معنی سے انحراف کرتا ہے۔ وہ متنوں کا ایک کلام ہے جس طرح پیاز ہوتا ہے، پیاز کے اوراق اتارتے جائیں تو وہاں کچھ بھی باقی نہیں ہوتا۔

ساختیات شکنی (deconstruction) کا تصور فرانسیسی نقاد دریدا نے پیش کیا۔ اس نے فلسفیانہ خیال کے مطابق متن میں کسی معنی کے لئے کوئی جگہ نہیں دی۔ اس نے داخلیت، مشابہت یا جوہر کا علیحدگی میں کوئی وجود نہیں۔ ان کے درمیان کوئی رہا نہیں ہے بلکہ افتراق اور تضاد ہے۔ اس لئے معنی کی تکثیریت کی صورت پیدا ہوتی ہے۔ اس سے معانی کی تکثیریت سامنے آتی ہے، رہا معنی وہ جو بھی ہو، الفاظ میں بچ جاتا ہے۔

ساختیاتی نظریے کی رو سے ادب میں حقیقت نگاری، جو ترقی پسندوں کا نشان امتیاز ہے، کا بطلان ہوتا ہے۔ اسی طرح سوانحی یا نفسیاتی تنقید بے معنی ہو جاتی ہے۔ بارتھ اپنے مضمون The death of the author میں کہتا ہے کہ متن میں معنی کا اخراج واقع ہوتا ہے۔

پروفیسر نارنگ کی کتاب تین ابواب پر مشتمل ہے جنہیں وہ تین کتابوں سے موسوم کرتے ہیں۔ ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات۔ ان تینوں کتابوں پر نظر ڈالئے اور انہیں موضوع بحث بنانے کے لئے پہلے دو ابواب کو مرکز توجہ بنایا گیا ہے۔ ان میں سے ایک میں موضوع اور جہت نظریہ پیش کیا گیا ہے اور یہ کہنے میں کوئی تامل نہیں ہو سکتا کہ گزشتہ برسوں میں کوئی نظریہ ساز تنقیدی نظریہ پیش نہیں کیا گیا ہے۔ پروفیسر نارنگ نے اپنی کتاب میں فرانسیسی نقادوں سے استفادہ تو کیا، لیکن انہوں نے اپنی ادبی حسیت، باشعوری اور جدت پسندی سے حتی المقدور کام لیا۔ یہی وجہ ہے کہ انہوں نے معاصر صاحب نظر نقادوں کی الزام تراشیوں سے بے نیازی برتی۔ تاہم بے شمار مقالے پروفیسر نارنگ کی کتابوں کی تفہیم و تحسین میں لکھے گئے اور یہ عمل اب بھی جاری ہے۔ میں نے اردو ادب کے کئی جید اساتذہ اور نقادوں کو بار بار اس کتاب پر غور و فکر کرتے دیکھا ہے۔ نقادوں میں مثلاً ازطرہ دار کے طور پر جدید و معاصر نقادوں میں محمود ہاشمی کے مقالے کا ایک اقتباس ملاحظہ کیجئے وہ لکھتے ہیں۔

"یہ کتاب اردو ادب، تہذیب و ثقافت اور ادبی فکر و فلسفہ کی ایک نئی بشارت لے کے آئی ہے۔"

تاہم یہ مقام تاسف ہے کہ ایک نام نہاد ادیب نے کتاب کی اصلیت اور اہمیت سے قطعی انکار کر کے اسے انگریزی نقادوں کی تنقیدات کو اردو میں پیش کرنے کا الزام لگانے میں کوئی کسر نہ چھوڑی اور ایسے اقتباسات کو نقل کیا اور یہ دعویٰ کیا کہ موصوف کے یہ اقتباسات محض نقل ہیں۔ جہاں تک پروفیسر نارنگ کا تعلق ہے انہوں نے یہ بھی دعویٰ نہیں کیا کہ یہ کتاب ان کی طبع زاد کتاب ہے، وہ واضح طور پر کہتے رہے کہ یہ کتاب بلند ذہنی فکر اور تخلیقی اعتبار سے فن کی جانکاہی، محنت کی غماز ہے اور انہوں نے اضافہ و استفادہ سے کام لیا وہ خود لکھتے ہیں۔

"افکار و نظریات تو فلسفیوں اور نظریہ سازوں کے ہیں، تفہیم و تحلیل البتہ میری ہے۔"

چنانچہ انہوں نے اصل نظریات کو اس میں منتقل کیا ہے لیکن اس عمل میں اصل نظریات کو اپنی شخصیت، ذہانت، حسیت اور اپنی تخلیقی قوت کو اختراعی عمل میں داخل دیا ہے۔ یہ ایک دیدہ ور، دقیقہ سنج اور زبان شناس ہی کر سکتا ہے۔ یہ بات قابل ذکر ہے کہ کتاب کی اشاعت سے قبل یہی موصوف نے لکھا ہے کہ وہ ۱۹۷۸ء - ۱۹۷۹ء میں ساختیاتی تنقید کے بارے میں خطبات دیتے رہے۔ انہوں نے تکثیر پر تنقید کی اور ایزرا پاؤنڈ کی شعری فکر میں ساختیاتی تنقید اور اس حوالے سے تفکر کے کام پر خطبات دیئے ہیں۔

❀❀❀

ہندوستانی فلسفے کی روایت میں نیائے — ویشیشک اور بھٹ میمانسا (ویدانت) والے منطقی کو منطقی بیان کا معروض تسلیم کرتے ہیں، جبکہ پربھاکر میمانسا (ویدانت) والے اور بودھی مفکرین منطقی کو معروض محض نہیں بلکہ اثبات کے پیچیدہ بیان کے مطور مانتے ہیں۔ اخلاق، محض تعریف، جذباتی وضع، نثر اور شعریات، گوپی چند نارنگ، ص ۱۰۰

گوپی چند نارنگ کی تنقید کا اسلوب

• ڈاکٹر کرشن مہاوزلہ

شری گوپی چند نارنگ، موجودہ اردو ادب کا ایک درخشندہ ستارہ، ایک معتمد دانشور اور بلند پایہ ماہر نامور محقق اور کل ملا کر ایک ہمہ جہت شخص۔ مذہب کی سطح پر قومی یک جہتی اور لسانی و ادبی اعتبار سے یگانہ کوئی ایک بے مثال نظیر! سب سے قبل ان کی چند قابل ذکر تحقیقات و تنقیدی کتب کی نظر ثانی کر لیں تاکہ ان کی ادبی کارگزاریوں کا ایک ہلکا سا خاکہ اس ہمارے ذہن میں مرتسم ہو جائے۔

1 'ہندوستان کی تاریخ، ادب اور اردو شاعری' 2. 'اسلوبیات میر' 3. 'اقبال کا فن' 4. 'امیر خسرو کا ہندوی کلام' 5. 'انیس شناسی' 6. 'اردو افسانے: روایت اور مسائل' 7. 'جدیدیت کے بعد' 8. 'سخن آشنا' 9. 'اضافی کتابیں (جلد ایک سے تین تک) بطور مرتب ان کے ساتھ مظفر حنفی کا بھی نام ہے۔ 10. 'اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ' 11. 'غالب: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات وغیرہ مختلف موضوعات پر نئی تنقیدی و تحقیقی تصانیف ہیں۔ مرزا غالب کے دیوان کے صحیح متن کے مجاہدے اور مجاہدے کے علاوہ تنقید سے وابستہ ان کی یہ نئی کتاب کچھ عرصہ قبل منظر عام پر شائع ہو کر مقبولیت کا علم بلند کر رہی ہے۔ اگرچہ مختلف اصناف میں یہ علم اردو اور ہندی ادب کے فلک پر بھی پہلے سے ہی لہرا رہے ہیں، تاہم ادبی علاقے میں یہیں تک بس نہیں، 'ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں۔' ہزاروں سال انتظار کرنے کے بعد بے نور نرگس کو از حد مشکل سے کہیں جا کر چمن میں کسی ایک مشکل کشا دیدہ ور کا دیدار نصیب ہوا کرتا ہے اور اس کو تب جا کر اپنا محبوب ملا کرتا ہے۔ نرگس، چمن، بے نور، دیدہ ور کے قدرتی استعارے وغیرہ تو فقط بہانے ہیں، اس عالم ناپائیدار میں کسی دیرپا شخصیت کے وارد ہونے کا مفہوم کسی زیر آب لہر کی مانند نشان زد کرتا ہے۔ علامہ اقبال کا یہ شعر آفاقی شعر: "ہزاروں سال نرگس اپنی بے نوری پہ روتی ہے..." کے مصداق ان کے باعث بالادبی مقام کی پذیرائی کرتے ہوئے بھی اردو دنیا میں ہمہ جہت شخصیت کے مستحکم اور مستند حوالے کے طور پر نارنگ صاحب کا نام ادبی فلک پر درخشاں ہے اور آگے بھی کئی صدیوں تک رہے گا۔ زندہ جاوید رہتے ہوئے ادب میں ان کی بے پناہ مقبولیت ہوا اور کتنوں کو مل پائی ہے؟ یہ سچ ہے کہ تخلیقی سطح پر ان کی رغبت قدرے کم ہونے کے باوجود ان کی کارکردگی زیادہ نہیں رہی ہے اور نام نہاد ہی کہی جا سکتی ہے، لیکن یہ بھی اتنا ہی سچ ہے کہ گوپی تخلیقی رغبت کے بغیر اعلیٰ تنقید بھی ممکن نہیں ہو سکتی ہے۔ اس تقریب سے لیاقت اور رسائی میں ان کا کوئی بھی ہمسر کسی بھی جہت کو ہنوز چراغ لے کر ڈھونڈنے پر بھی کہیں نہیں ملے گا۔ میری اس ذاتی رائے میں کتنا مبالغہ ہے اور کتنی حقیقت، ان کے متند کردہ بالا بے پناہ کام سے اس کا اندازہ بخوبی لگایا جا سکتا ہے۔ ان کا ذوق نظر پائیدار اور روایت آگاہ ہونے کے علاوہ اسلوبیاتی مطالعے سے منسلک اور مربوط ہو کر اردو ادب میں شاید پہلی بار ہی منظر عام پر ان کی تحقیقی کتاب "ادبی تنقید اور اسلوبیات" کے ذریعے جلوہ گر ہوتا ہے۔ ان کا تمام تحقیقی و تنقیدی مطالعہ معلومات افزا ثابت ہوتا رہا ہے۔ کتاب میں دیباچہ کے بعد اس "ادبی تنقید اور اسلوبیات" نام سے ایک مختصر مضمون سے آغاز کیا گیا ہے۔ بعد ازاں 15 اور مضامین اس نقاد کی ہمہ جہت شخصیت پر مہر تصدیق ثبت کرنے والے شامل کیے گئے ہیں۔ اتنا ہونے پر ان کی یہ ایک عالمانہ اور انکساری سے مملو قول فاضل متاثل ہی مانا جائے گا کہ اردو ادب میں بھی انگریزی تنقید کی ہی مانند "اسلوبیات ایک نہایت وسیع اور متنوع میدان ہے اور میں اس کے صرف ایک گوشے کو بھی چھو نہیں کر سکا۔ (1)"

مغربی ممالک میں جہاں ادب کے اسلوب کے بارے میں

واقعی بڑا کام ہو چکا ہے۔ تاہم اس تمام کام کا وسیع مطالعہ کر کے اس کو اپنی فکر و بصیرت سے بھی مزین کر کے ایک قابلِ انجام، اکرام و اعزاز تخلیقی کام کرنا انجام کر رہا تھا ان ہی کا حصہ ہو سکتا تھا۔ ان کا ہی یہ مستحکم خیال ہے کہ:

"اسلوبیات سے اپنی مطالعے میں کام لینے کے لیے ادبی نظر شرط ہے۔(۲)"

اور یہ مطلوبہ ادبی نظر انھیں کے پاس ہے۔ فی الاصل اسلوب کیا ہے اس کی ان کے بموجب اس سے بہتر اصطلاح اور کوئی نہیں بھی دستیاب نہیں ہوتی ہے کہ:

"اسلوبیات کا بنیادی تصور یہ ہے کہ کوئی خیال، تصور، جذبہ یا احساس زبان میں کئی طرح بیان کیا جا سکتا ہے۔ زبان میں اس طرح کی بھی ایک بیان کے اختیار کی مکمل آزادی ہے۔ شاعر یا مصنف قدم قدم پر اپنے بیان کی آزادی کا استعمال کرتا ہے۔ یہ اپنے بیان کی آزادی کا استعمال شعوری بھی ہوتا ہے اور غیر شعوری بھی اور اس میں ادبی مزاج، ذاتی پسند و ناپسند، مصنف یا جنس کے تقاضوں، نیز قاری کی توقعات کے تصور کا بھی دخل ہو سکتا ہے۔ یعنی تخلیقی اظہار کے جملہ ممکن امکانات جو وجود میں آ چکے ہیں اور جو وقوع پذیر ہو سکتے ہیں، ان میں سے کسی ایک کا انتخاب کرنا (جس کا اختیار مصنف کو ہے) دراصل اسلوب ہے۔(۳)"

گزشتہ صدی میں ہندی کے بلند پایہ نقاد اور ہندی یونیورسٹی پٹنہ کے شعبۂ ہندی کے برسوں صدر رہے ڈاکٹر اندرا ناتھ مدان نے تاعمر تنقید میں کسی بھی 'کرتی' (تخلیق، تصنیف) کی 'رو سے گزر کر' ہمیشہ اس کا کما حقہ یا کما حقہ کرنے پر زور دیا تھا اور ڈاکٹر نارنگ کا بھی یہ قول خود خاطر بردار کی تائید و توازن ہے کہ:

"اسلوبیات بھی اگر یہ تخلیق پر پوری توجہ مرکوز کرتی ہے لیکن (یہ بات تو مغرب کے ادب اور اس کی تنقید کی جانب ہی ایک واضح کتاب ہے) فنی تنقید کی پیدا کردہ تاریخی اور سماجی تحدید کو قبول نہیں کرتی۔(۴)"

مرزا غالب سے متعلق نارنگ صاحب کی بالالتزام کتاب کو اسی ضمن میں دیکھا جا سکتا ہے۔ اس مفید اور عمدہ کتاب کے اول مضمون میں ہی عالمانہ فاضلانہ دقائق و نکات نارنگ صاحب نے انگریزی کتب کے اقتباسات حوالے دیتے ہوئے گویا کوزے میں سمندر کو ہی متعین کرنے کا معرکۂ دشوار کام انجام دیا ہے۔ ان کے اس نتیجے سے بھی ہمیں کامل یکسوئی و اتفاق کرنا پڑے گا کہ:

"واقعی اسلوبیات کے پاس متن کے سائنسی لسانی تجزیے کا گر ہے۔(۵)"

پروفیسر نارنگ کا یہ بھی ایک صحیح قول مانا جا سکتا ہے کہ ایک قاری کے طور پر ناقد ہمیشہ سماجیاتی تاثر سے ہی فنی الواقع ادبی تنقید کا اولین قدم اٹھایا کرتا ہے اور بعد ازاں اسلوبی تجزیے کا جو معروضی کام شروع ہوتا ہے اسی سائنسی نقطۂ نظر سے مجتہدی تاثرات کی صحیح یا غلط بیانی یا پذیرائی کا احتساب کرنے کی وجہ سے ایک مستحکم زمین پر اپنا تاثر قائم ہوا جا سکتا ہے۔ جہاں دیگر نقادوں نے بیشتر فقط شاعری کی تنقید تک ہی اپنے کو محدود کر کے رکھا ہوا ہے، وہاں پروفیسر صاحب نے فکشن (Fiction)، بالخصوص افسانوی ادب کا بھی اسلوبیاتی نظریے سے احاطہ کر کے ایک نئی زمین توڑی ہے، نئے افق وا کیے ہیں۔ بے انتہا مقبولیت حاصل کر لینے پر بھی منکسر المزاج فطرت ہونے کے ہی موجب یہ عالم و فاضل ادیب نہایت انکساری کے ساتھ فقط اتنا ہی کہتے ہیں:

"فاکسار نے فکشن کے مطالعے میں بھی اسلوبیات سے کام لیا ہے اور اس کے جو بھی اچھے برے نمونے پیش کیے ہیں وہ سب کے سامنے ہیں۔(۶)"

اس طرح سے عام روز مرہ میں یہ کہا جاتا ہے کہ ایک انسان کو، بالخصوص فی زمانہ ہمیشہ نشیب و فراز (اونچ اور نیچ) دیکھ کر ہی چلنا چاہیے، یہاں اس مستقل نظریے میں محض نشیب یا نیچ حالات یا

مشاہدات سے کی احتیاط برتنے کی واجب اور معقول تلقین کرنا ہی مقصود ہوا کرتا ہے اور نارنگ صاحب کے مستقل فقرے میں بھی 'برتنے' کی جگہ 'اپنے' لفظ کو ہی مقصود سمجھنا درکار ہے۔ ایک اور بات یہ ہے کہ انھوں نے اپنے ان تمام مضامین میں اپنا صوتی نظریہ کوئی محولہ نہیں رکھا ہے، بلکہ لسانیاتی اور لسانی مطلوں سے بھی ناگزیر مدد، جتنی اور جہاں درکار تھی چاہی تھی، وہاں باضابطہ حاصل کی ہے۔ ان کے چند مقالے مثلاً "اکبر صاحب کی نظر اردو کے بلیغی اسلوب کی ایک مثال"، "غلام حسین ساجد کی نثری معنویت"، "اسلوبیات اقبال"، "اسلوبیات میر" وغیرہ مقالوں میں مختلف تنقیدی مثالیں دیکھی جا سکتی ہیں۔

ایک اور خاص بات کی بھی انھوں نے واضح طور پر خاص پابندی کی ہے کہ تنقید کی سائنسی و معروضی بنیادوں کی وضاحت کرنے کے لیے انھیں اپنے تاریخی کے عام مطالعات کو پوری طرح سے نظر انداز کر کے ہی چند تنقیدی تجزیوں والے مضامین رقم کرنے پڑے ہیں۔ مثلاً "اقبال کی شاعری کا صوتیاتی نظام" اور "اسلوبیات انیس"۔ ان کا مقصد فی الاصل اسی نکتے پر زور دینا ہی رہا ہے کہ ایک معنوی و ذہنی عمل مانی جانے والی تنقید کو سائنسی اور معروضی بنیادوں پر استوار کرنا ممکن ہے۔ ان کے تئیں اسلوبیات محض ایک ذریعہ تو ہو سکتا ہے اور اسے 'کل تنقید' ہرگز نہیں گردانا جا سکتا ہے۔ بہرحال تنقیدی عمل کے لیے اس سے حتی الامکان بیش قیمت مدد ضرور لی جا سکتی ہے۔ اسلوب کے مباحث کے تحت نارنگ صاحب نے ایک مصنف کے انداز بیان کے مقصود خصائص کی اگرچہ نشان دہی کی ہے، تاہم دیگر کسی اور مصنف یا وقت میں مستعمل زبان کی نوعیت، کسی عہد خاص میں مروجہ زبان کے خصائص وغیرہ کو بھی نشان زد کرنے کا ایک رفیع و تاریخی اہمیت کا کام کیا ہے، جس سے آئندہ ادبی تسلیس کا لازماً استفادہ کرتے رہیں گے۔ اتنا ہونے پر بھی اگر وہ ساتھ ہی ساتھ اپنے ہر ایک خیال کی تصدیق کی خاطر اس کی ایک یا زیادہ عملی مثالیں بھی دیتے چلتے تو اس سے ایک تو ان کے خیالات کی نفسی، اعتقادی اور بے رخی کم ہوتی رہتی اور دوسرے ان کے ایسا کرنے سے ان کے خیالات کو واجب راہ ملتی چلتی۔ مثال کے طور پر جیسا کہ ان کے 'اسلوبیات میر' والے مضمون میں بہتر طریقہ اختیار کیا گیا ہے اور وہ بے حد کارآمد اور قابل مدح اور ساتھ ہی ناقابل اعتذار بھی ظہور پذیر ہے۔ اس سے اسلوبیات کے منظر تنقیدی زاویے کی اطمینان بخش صراحت اور وضاحت ہوتی چلتی ہے اور قاری کو بھی وہ کسی بلند پایہ افسانہ نگار کی مانند اپنے ہمراہ لیے چلتے ہیں اور یہی ایک اعلیٰ نقاد کی لائق صد تحسین یا قابل تقلید و اتباع اسلوب مانا جا سکتا ہے۔

اب یہاں ان کے مضمون 'ادبی تنقید اور اسلوبیات' کے اول صفحہ نمبر 12 پر ایک فقرہ قدرے لائق جدل و اعتراض یا اختلاف ہی معلوم ہوتا ہے۔ یہ مجھ جیسے ایک عام قاری کی راہ میں 'اسپیڈ بریکر' (Speed-breaker) بن سکتا ہے اور وہ یہ ہے "اس لائق احترام قبیلے میں ایک سربرآوردہ تخلیق کار بھی ہیں۔ (ے)"

اس فقرے میں موصوف نارنگ صاحب نے لفظ 'تخلیق کار' کا جو تصرف کیا ہے، اس سے میں ہرگز متفق نہیں ہوں۔ مالیگاؤں سے شائع ہونے والے موقر جریدہ 'پیاک' کے سال ۲۰۱۲ء میں مئی جون کے شمارے میں صفحہ 54 پر مالیگاؤں کے ہی عالم و فاضل عثمان غنی انسکس اپنے معیاری مضمون "آئیے پیاک میں آج اپنی اردو لکھیے" میں یوں رقم طراز ہوتے ہیں:

> "گزشتہ کئی برسوں سے اردو کے 'بندیانے' کا چلن کچھ زیادہ ہی ہو گیا ہے۔ بڑے جناروں اور بیوں کو ہم نے 'تخلیق کار' کہتے اور لکھتے پایا ہے۔ 'خالق' بولتے یا لکھتے ہوئے انھیں شرم آتی ہے۔ احمد عثمانی (مدیر 'پیاک' کا نام) صاحب نے ایک قدم آگے بڑھ کر 'تنقید کار' کی ترکیب آزمائی۔"

اس سے آگے عثمان غنی انسکس صاحب بجائے خود یہ فرماتے ہیں کہ:

> "'تنقید' اور 'تخلیق' خالص عربی الفاظ ہیں۔ ان میں ہندی کا لفظ 'کار' ('کار' تو سنسکرت زبان کا لفظ ہے اور وہیں سے یہ لفظ عربی اور اردو زبانوں میں گیا ہے)

نیا لفظ ایجاد کرنا ہمارے نزدیک معیوب ہے۔ اگر اساتذۂ ادب اسے درست سمجھتے ہیں تو ٹھیک ہے"۔

آگے نیز طنزیہ لہجے میں فرماتے ہیں:

"اس طرح 'مصنف' کی جگہ 'تصنیف کار' اور 'مؤلف' کی جگہ 'تالیف کار' بھی درست ہوگا۔(۹)"

تنقید اور نقد و نظر میں فی الواقع اسلوب کے ضمن میں بات کرتے ہوئے اس چابک دستی والے طنز کو اگر چہ ہم درکنار بھی کر دیں، تاہم ہمیں بطور ایک ناقد تنقید کرتے وقت الفاظ کے املا سے بھی بھرپور ہم کنار ہوتے رہنا چاہیے۔ یہی آج کے وقت کی ضرورت ہے، مزید ایک خاطر نشان مانگ بھی ہے۔ نارنگ صاحب کی اس بات کو حتی الامکان خاصی مدلل مانا جا سکتا ہے کہ جتنا لسانی تنوع و جہات میرؔ کی شاعری میں ہے، اتنا غالبؔ و اقبالؔ میں بھی دستیاب نہیں ہوتا ہے، لہٰذا انھوں نے میرؔ اور پھر غالبؔ کی ایک ایک غزل لے کر ان میں بالترتیب ۲۶ اور ۱۵ اشعار درج کرتے ہوئے انکے مواد اور اسلوب کا تفصیل سے موازنہ پیش کیا ہے۔(۱۰)

نارنگ صاحب کی اتنی تنقید کی ایک مثال سے ہی ان کی عمیق بالغ نظر اور تجزیہ کار نظریے کی خوب خوبی نشان دہی ہو جاتی ہے، جب وہ پہلے میر تقی میرؔ کے اس مشہور و معروف شعر کا حوالہ دیتے ہیں۔

الٹی ہو گئیں سب تدبیریں، کچھ نہ دوا نے کام کیا
دیکھا اس بیماریِ دل نے آخر کام تمام کیا

بعد ازاں یہاں شعر اور اسی غزل کے دوسرے اشعار کی تشریح کرتے ہوئے ان میں دیگر استعارات کا بھی حوالہ دیتے ہوئے فرماتے ہیں کہ "الٹی ہو گئیں، درد کا، آنکھیں، سوز، ہاتھ میں لے کے چھوڑ دیے، بھولے اس کے قول و قسم پر، وحشت کھوئی، قشقہ کھینچا" سے صاف ظاہر ہے کہ میرؔ کی زبان اپنی قوت و حرفی کی گہرائیوں میں پیوست پراکرتوں کی جڑوں سے بھی حاصل کر رہی ہے۔ غالبؔ کی زیر نظر غزل (جس کا یہ مطلع بطور قتل دیا گیا ہے۔

وحشی بن صیاد نے ہم رم خوردوں کو کیا رام کیا
رشتہ چاک جیب دریدہ صرف قماش دام کیا(۱۱)

میں ایک بھی مقامی یا بہکار آواز نہیں آئی، کیوں؟ کیا اس سے اردو زبان کے صرف ایک رخ کی تصویر سامنے نہیں آتی؟ یہ بات نہیں ہے کہ غالبؔ کی ساری شاعری میں ایسی امتیازی آوازیں نہیں آتی ہیں، لیکن کم کم۔ میرؔ کے یہاں ان کا عمل دخل فطری ہے، جسے اردو کے اردو پن یا ٹھیٹھ پن سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔(۱۲)"

اس طرح ایک اتنی وسیع رقبے کی تنقید کے بعد ناقد اس اسلوب کو میرؔ کا نقطہ ایک وسیلہ ہی مانتا ہے اور اس بات کی جانب واضح کنایہ کرنے پر اپنی بحث کی تان اس بات پر توڑ دیتا ہے کہ:

"میرؔ جس طرح سے فطری زبان کو شعری زبان کے درجے تک لے آتے ہیں اور اسے شعر میں کھپاتے ہیں، وہ الگ بات ہے۔(۱۳)"

میرؔ کا کلیات جس برس شائع ہوا تھا، اسی برس ان کا انتقال ہو گیا تھا۔ نارنگ صاحب کے بموجب:

"انھوں نے اپنا کلیات چھپا ہوا نہ دیکھا ہوگا(۱۴)"

اس سے ہم یہ نتیجہ بھی اخذ کر سکتے ہیں کہ وہ اردو غزل میں کہنے سننے کی روایت کے ایک آخری امین تسلیم کیے جا سکتے ہیں۔ محمد حسین آزاد نے ان کی شاعری میں دستیاب سہل ممتنع کی ہی خوا کشی کرتے ہوئے بھی کہا تھا کہ:

"زبان ایسا پاکیزہ، جیسے باتیں کرتے ہیں۔"

اسی طرح سید عبداللہ نے بھی یہ تاثر لکھا تھا کہ:

"میرؔ لکھنے سے زیادہ کہنے کے قائل ہیں۔ اس لیے وہ بات اور گفتگو کا انداز اختیار کرتے ہیں مثلاً

باتیں ہماری یاد رہیں پھر باتیں نہ ایسی سنیے گا
پڑھتے کسی کو سنیے گا، تو دیر تلک سر دھنیے گا
بعد ہمارے اس فن کو جو کوئی ماہر ہووے گا

درد انگیز انداز کی باتیں اکثر پڑھ پڑھ رو دے گا
پڑھتے پھریں گے گلیوں میں ان رختوں کو لوگ
مدت رہیں گی یاد یہ باتیں ہماریاں (۱۵)"

یقیناً میر تقی میر کے رختوں کی جانب ہی غالب نے از طور اشارہ کرتے ہوئے یہ شعر رقم کیا تھا کہ ۔

ریختے کے تمہیں استاد نہیں ہو غالب
کہتے ہیں اگلے زمانے میں کوئی میر بھی تھا (۱۶)

چند ماہ قبل ہی رحلت کر گئے ہندی کے بلند پایہ ماہر اشری رامچندر یادو نے اپنے ہندی زبان کے معتبر جریدہ "ہنس" کے ایک اداریہ میں تقریباً 10-12 سال قبل انتقال کر جانے والے ہندی کے ایک شاعر کا حوالہ دیا تھا اور اسے پڑھ میں بذات خود اس شعر کے صحیح متن کے لیے بلکان (پریشان) رہا ہوں۔ اب جا کر کہیں مجھے اس جاندار و شاندار شعر کا صحیح متن دستیاب ہوا ہے، جو اس طرح ہے ۔

کوام بلبل ہوا باغ میں، کیا جو گل نے بدل پیرا
کی نہیں قدر داں کی اگر کرے تو کوئی کمال پیدا (۱۷)

پروفیسر نارنگ نے اپنے مضمون "فیض کا جمالیاتی احساس اور معاصر کلام" کے آغاز میں ہی یہ فرمایا ہے کہ:

"شاعری کی اہمیت و عظمت کا اصل فیصلہ وقت کرتا ہے۔ میر و غالب اپنے عہد میں ناقدری زمانہ کی برابر شکایت کرتے رہے، لیکن وقت کے ساتھ ساتھ ان کی عظمتوں کا نقش روشن ہوتا گیا۔ اس معنی میں وقت یا زمانہ کوئی غیر اقتصادی نہیں، بلکہ کسی بھی معاشرے میں کسی شعری روایت سے فیض یاب ہونے والے صاحب الرائے حضرات کی پسند ناپسند کا حاصل ضرب ہے۔ اس کے ذریعے باز یافت، تفہیم اور تعین قدر کا سلسلہ بھی جاری رہتا ہے۔ اس نظریے سے دیکھئے تو بیسویں صدی میں اقبال کے بعد فیض واحد شخصیت ہیں، جن کی اہمیت کا بالعموم اعتراف کیا گیا ہے۔ ان کے معاصرین میں دوسری اہم شخصیتیں بھی ہیں، لیکن ان میں سے کسی کو وہ مقبولیت و ہر دل عزیزی نصیب نہیں ہوئی، جو فیض کے حصے میں آئی، اگرچہ مقبولیت ہی اہمیت کا واحد معیار نہیں۔ (۱۸)

نارنگ صاحب کی یہ بات کہ "آخر وقت" ہی کسی بھی تخلیق یا تصنیف کا آخری منصف ہوا کرتا ہے، اسی خیال کو ہندی زبان میں "کال دیوتا" کا انصاف کہا جاتا ہے۔ اس ضمن میں یہ اشعار لائق ستائش ہیں ۔

کتنی تحریریں لکھی ہیں وقت کی دیوار پر
کون کہہ سکتا ہے، کیا مٹ جائے، کیا باقی رہے
(ن۔م۔راشد)

وقت ہی ناقد ہے اپنا، اس کو سب معلوم ہے
حرف کے پردے میں کس نے کیا کیا، کیسا کیا
(حسن نعیم)

ادب کے عارضی یا دیرپا تاثر کی بابت وقت کے انصاف کے ضمن میں نارنگ صاحب کے بالالفاظ قول کا یہی مفہوم ہے۔ مقبولیت عام ادب کی بلندی کی بابت بھی بیاس لیے صحیح ہے کیونکہ اپنے زمانے میں فیض پر بھی بعض اور اعلیٰ پائے کے ادبا کی مقبولیت کے مقابلے میں جاسوسی اور فحش ادب تخلیق کرنے والے ادبا اس زمانے میں شہرت کہیں زیادہ مقبول رہے تھے۔ لہٰذا مقبولیت کبھی بھی ادبی معیار کا صحیح پیمانہ نہ تھی اور نہ ہی مستقبل میں کبھی گردانی جائے گی۔

کل ملا کر فیض کی شاعری کو ناقدین نے اگلے عہد اور عوام کی آواز اعلان کیا ہے۔ خود شاعر نے بھی تسلیم کیا تھا کہ ۔

اب وہی حرف جنوں سب کی زباں ٹھہری ہے
جو بھی چل نکلی ہے، وہ بات کہاں ٹھہری ہے
ہم نے جو طرز فغاں کی ہے قفس میں ایجاد
فیض گلشن میں وہی طرز بیاں ٹھہری ہے (۱۹)

موصوف کے بموجب فیض نہ تو بالی شاعر تھے اور نہ ہی اپنے وقت سے کسی بھی طرح آگے اعلان کیے جا سکتے تھے۔ ڈاکٹر رشید جہاں نے ہی

انھیں ترقی پسند تحریک کی راہ پر گامزن کیا تھا، وہ فیض کے اکثر (Octave) یا اسلوب کو غالب و اقبال کے اکثر کی ہی توسیع (Extension) قرار دیتے ہیں۔ ان کے ہاں دیگر شعرا کی ہی مانند ان موضوعات کی کثرت دستیاب ہوتی ہے مثلاً سماجی و سیاسی احساس، سامراجی دشمنی، عوام کے دکھ درد کی صحیح ترجمانی، سرمایہ داری کے خلاف پُر زور آواز، جبر و استبداد، استحصال اور ظلم و بے انصافی کے خلاف احتجاج، امن عالم، بہتر معاشرے کی آرزو وغیرہ۔ جنھیں نارنگ صاحب نے بجائے خود نشان زد کیا ہے۔ دیگر ترقی پسند شعرا میں بھی کم و بیش مشترکہ طور پر ملتے رہے ہیں، لیکن شعری یکسانیت مانے کی بجائے فقط فکری یا فکری یکسانیت کی ہی نارنگ صاحب نشان دہی کرتے ہیں، لیکن ان کے مطابق وہ معنیاتی تکنیکی یکسانیت تو قطعی نہیں ہو سکتی ہے۔ ان کے بموجب فیض نے تو کلاسیکی روایت سے تمام اظہاری سانچے مستعار لے کر بھی شاعری کی ایک نئی زبان خلق کی ہے اور یہی اسے ایک انفرادی و اسلوبیاتی امتیاز بخشتی ہے۔ اگرچہ فیض نے اپنی شاعری کو لے الفاظ سے تو مزین نہیں کیا ہے، تاہم ان کی شاعری میں اظہاری جہتوں کا جو قدم قدم پر اپنے عروج پر تو قائم رہا ہے۔ انہوں نے نئے معنیاتی نظام کو خلق کرنے کے نصب العین کے مد نظر ہی صدیوں کے دیرینہ، پارینہ استعاروں و مظہروں سے ہٹ کر شاعری کے وسیع میدان میں نئے افق وا کیے ہیں۔ کلاسیکی لفظیات کو انہوں نے اپنی تخلیقات کی خاصیت کے بوتل رہا علم سے آراستہ کیا ہے اور اس لیے فقط موضوع کی نشان دہی کرنے کی بجائے فنی استعداد، تازہ احساسات اور اظہاری خصائص سے بھی محظوظ ہونے کو نارنگ صاحب نے متعدد شعری حوالوں سے خوبی ثابت بھی کیا ہے۔ مثلاً ان کی نظم "ملاقات" کے یہ اشعار خود نظر کیجیے۔

یہ رات اس درد کا شجر ہے
جو مجھ سے تجھ سے عظیم تر ہے
عظیم تر ہے کہ اس کی شاخوں
میں لاکھ مشعل بکف ستاروں
کے کارواں گھر کے کھو گئے ہیں
ہزار مہتاب اس کے سائے
میں اپنا سب نور رو گئے ہیں
یہ رات اس درد کا شجر ہے
جو مجھ سے تجھ سے عظیم تر ہے (۲۰)

اس پوری نظم میں اگرچہ "رات" ظلم و جبر کا زبردست استعارہ بن کر وارد ہوتی ہے اور "صبح" کا روشن افق بھی صبح نو کی ہی علامت ہے، تاہم ان تمام علائم کو ہم ندرت سے کام لے کر تعبیر نہیں کر سکتے ہیں۔ اتنا ہونے پر بھی اس نظم میں لفظ و اثر کا مرتع بہت ہے۔ مثال کے طور پر "رات" کو "درد کا شجر" کہنا، ستاروں کے کارواں کی گم شدگی، مہتابوں کا اپنا نور رو جانا، لمحوں کو مطربی پوشاکی (Poetry) سے متاثر ہو کر "زرد پتوں" سے تعبیر کرنا وغیرہ اور سب سے بالا تر یہ شاعر کی رجائیت پسندی کے غماز مندرجہ ذیل اشعار بھی تسلیم کیے جا سکتے ہیں۔

جہاں پہ ہم تم کھڑے ہیں دونوں
سحر کا روشن افق یہیں ہے
یہیں پہ غم کے شرار کھل کر
شفق کا گلزار بن گئے ہیں (۲۱)

رفیع الشان شاعر فیض احمد فیض کے مطابق شہیدوں کی وقت دار و رسن ایثار و قربانی کی جو جگ کامل دیدہ رہا کرتی ہے۔ یہ خیال سب سے قبل فیض کے ہی قلم سے وارد ہوا تھا۔

جس دھج سے کوئی مقتل میں گیا، وہ شان سلامت رہتی ہے
یہ جان تو آنی جانی ہے اس جان کی کوئی بات نہیں

یا اپنی ایک نظم "غزل" طوق و دار کا موسم" میں بھی آزادی کی دستیابی کی پیش گوئی کرتے ہوئے فرماتے ہیں کہ۔

جلا سے ہم نے نہ دیکھا تو اور دیکھیں گے
فروغ گلشن و صوت ہزار کا موسم

نارنگ صاحب کے بموجب فیض کی شاعری میں "انتظار" ایک کلیدی حیثیت کا حامل رہا ہے اور یہ وہاں رومانی شاعری کی بجائے سماجی اور

سیاسی معاشرتی نظام کو زیادہ واضح کرتا ہے۔ ہندی فیچا کی گزشتہ صدی کے مہاتما یک کا خطاب جن اچاریہ (بچن) کے نام تھا، ان کا پیشہ و آفاق نام ہندی کے مہاکوی شری سمترا نندن پنت نے ہی رکھا تھا۔ ان ہی پنت جی نے ہی ایک بار شام سے قبل صبح کی شاندار منظر کشی کرتے ہوئے یہ حیرت آمیز نظم نثر قلم بند کیا تھا۔

کب سے دلوں کی تم کو لاشا آ دا ہیں سے
سندھیا اداس پھر جاتی ہوئے گرد کے آنگن سے

یعنی "صبح کب سے تمہارے لئے آ کر تمہیں دیکھتی اور شام بھی ہوئے گھر کے برآمدے سے اداس ہو کر واپس چلی جایا کرتی ہے۔" یہاں صبح کا پرسونیفکیشن (Personification) کیا گیا ہے، جو سنسکرت کے مہاکوی کالیداس کی مانند انگریزی پوئٹس کا بھی ایک خاص Poets Style، Figures of Speech یا اسلوب رہا ہے۔ فیض نے بھی پنت جی کی ہی مانند "صبح" کو انتظار کا نام میں بکھرتی ظاہر کرتے ہوئے اسے اپنے تخلیقی عاشق کی تلاش میں اس طرح سے سرگرداں دکھایا ہے۔

تم آئے ہو نہ شب انتظار گزری ہے
تلاش میں ہے سحر بار بار گزری ہے (۲۲)

دونوں زبانوں کے شعرا کے اظہار میں یہ مساوی اسلوب "از حد حیران کن ہے!

موجودہ بدامنی، بدعنوانی اور طوائف الملوکی کے دور اور بے نظیر دور میں ملک خوری اور خود غرضی والے اہل ہاتھوں سے ہی ایثار و قربانی کی امید یا تقاضا کیا جا سکتا ہے اور فیض نے ہی اسے ایک شعر کے توسط سے اپنے شعری مجموعہ "دست صبا" میں اپنی خودی کے جذبے کے ساتھ یوں مرتسم کیا ہے۔

ہمیں سے سنت منصور و قیس زندہ ہے
ہمیں سے باقی ہے گل دامنی و کج کلاہی (۲۳)

ان کے ہی اول مجموعہ "نقش فریادی" میں بیشتر خوطیت کا ہی عالم چھایا ہے۔

اجنبی خاک نے دھندلا دیے قدموں کے سراغ
گل کرو شمعیں بڑھا دو مے و مینا و ایاغ

اپنے بے خواب کواڑوں کو مقفل کر لو
اب اب یہاں کوئی نہیں، کوئی نہیں آئے گا (۲۴)

دوسرے مجموعہ "دست صبا" میں صبا فیض کی رجائیت پر مبنی کی جانب رغبت ہی سریعاً ظہور پذیر ہوتی ہے۔

صبا نے پھر در زنداں پہ آ کے دی دستک
سحر قریب ہے دل سے کہو نہ گھبرائے (۲۵)

"زنداں نامہ" مجموعہ میں فیض صاحب کا خوطیت آمیز لہجہ پھر سے ظاہر ہوتا ہے۔

آخر شب کے ہم سفر فیض نہ جانے کیا ہوئے
رہ گئی کس جگہ صبا، صبح کدھر نکل گئی (۲۶)

اس طرح موصوف معزز ناقد نے فیض کی رومانی اور سیاسی شاعری میں "یاد" کے رات کے مظاہر بار بار دہرائے ہیں۔ انہوں نے ایک ناقد کے طور موضوعات کے ساتھ زیر آب یا موج دریا یہ، استعارات اور تلمیحات کی بھی گہری تحقیق تفہیم تاریخی کے علاوہ کے خاطر کی ہے۔ یہ اپنے اس عزم کی ہی نشاندہی کرتے ہیں کہ وہ شاعری میں طریقت کے ساتھ الفاظ کو بھی معاصر شاعر علی سردار جعفری کی مانند آگے رکھنے والے شاعر ہیں۔ فی الاصل عشق تو فنا کا نام پر ہی رہ جاتا ہے، جبکہ اسکے زیر اثر حریت پسندی کا جذبہ دائم قائم ہی رہتا ہے۔ مثلاً کہتے ہیں۔

کب ٹھہرے گا درد اے دل، کب رات بسر ہوگی
سنتے تھے وہ آئیں گے، سنتے تھے سحر ہوگی (۲۷)

فیض اپنی نظم "کرسی" میں تیری گلیوں کے عشاق" مستقبل میں سیاسی درد کو پیوست کرنے کا لاثانی و لافانی ہنر ظاہر کرتے ہیں۔ "یاد" کے ضمن میں کہیں تو امیدی و خوطیت پسندی کا جذبہ ہے۔

یاد کا پھر کوئی دروازہ کھلا آخر شب
کون کرتا ہے وفا، عہد وفا آخر شب (۲۸)

اور کہیں "یاد" کا ہی نفسیاتی تجزیہ درپیش ہوتا ہے۔

تمہاری یاد کے جب زخم بھرنے لگتے ہیں
کسی بہانے تمہیں یاد کرنے لگتے ہیں (۲۹)

اسی طرح ذات بھی تعلق کا ہی استعارہ بن کر ابھرتی ہے۔ اس تیسرے محبوب شاعر کی شاعری کتنے سطحوں پر اندر ہی ہے، وہ میں شری راجندر منچندہ بانی۔ ان کی ذہنیت پر نارنگ صاحب کا مقالہ "بانی کی غزل کا نیا امرگ شاعر بانی" ایک قابل تحسین مضمون ہے۔ یہ اس کتاب کی ذہنیت اور معیار کو اور بالا کرتا ہے۔ ان کا اول شعری مجموعہ زیر عنوان "حرف معتبر" سنہ 1972 میں اور دوسرا مجموعہ سنہ 1978 میں منظر عام پر آیا تھا۔ تیسرا مجموعہ "شفق شجر" بیس از مرگ شائع ہوا تھا۔ اس شاعر کی شاعری میں اسلوب کے ساتھ پرواز تخیل ان کی جانبدار اور ذہنیت خاص کی جا سکتی ہے۔ ان کا یہ شعر برسوں میرے دل و دماغ پر مسلط رہا ہے۔ اس کی وجہ بھی اس میں پنہاں کیفیت ہوا کرتی ہے۔

ہمارا دل کہ سمندر تھا، اس نے دیکھ لیا
بہت اداس ہوا، زہر گھولنے والا

گوپی چند جی نے ایک شاعر کی ذاتی زندگی کا اسی شاعری کے ساتھ محاسبہ کرنا ضروری قرار دیا ہے۔ بانی کی ہی ایک غزل کے اس مطلع میں ان کی ذاتی زندگی سے پیدا شدہ امیدی کی فضا از حد قنوطیت کی حالت واضح ثابت ہو سکتی ہے۔

ہم میں منظر یہ آسمانوں کا ہے
اک عتاب آتے جاتے زمانوں کا ہے
کس مسلسل افق کے متوازی ہیں ہم
کیا عجب سلسلہ امتحانوں کا ہے (۳۰)

نارنگ صاحب نے بانی کی ایک غزل کا یہ مطلع پیش کیا ہے۔

کس کوئی کسی منظر میں نہ تھا
کوئی بھی چہرہ کسی در میں نہ تھا (۳۱)

فی الحال اس کے بعد ہی پروفیسر گوپی چند جی فرماتے ہیں کہ

"بانی کے یہاں ہجر، وصال، اظہار، دوری استعارتی تکرار بھی اس معنوی حوالگی کے ساتھ ہے۔"

میں ایک رنگ دیار منظر
کہ رہ رہ میں سنسناہٹ
تمام شہر پہ اپنی آواز کا کفن ہوں

محاذ سے لوٹا ہوا صف شکن سپاہی
میں اپنا ٹوٹا ہوا عقیدہ
اب اپنے اپنے وطن ہوں (۳۲)

یہ نقاد اپنے دیگر معاصرین ناقدوں کی تنقیدوں سے وقتاً فوقتاً اپنی عدم یگانگی یا اختلاف رائے کا اظہار بھی کرتا رہتا ہے مثلاً اس کے ہی ہمو جب بیشتر نقادوں نے "حرف معتبر" مجموعہ کی بابت اظہار کیا "معتبر" کو بانی کا مقدر اعلان کیا تھا اور انکے "اشعار کی مدد سے زندگی کی لاطائیت کے ادراک و احساس کو فخریہ پیش کیا تھا۔ ہمارے نزدیک بانی کے بارے میں اس سے زیادہ غلط بات کہی نہیں جا سکتی ہے۔ بلاشبہ ان اشعار کی مساوی کیفیت معتبر کی ہے لیکن ان کو بانی کے تمام کلام سے الگ کر کے دیکھنا غلطی ہوگی (۳۳)

اس کے بعد آگے جا کر یہ ایک غزل میں قدرتی استعاروں کے توسط سے یہ اس خود کلامی (Monologue)، (Soliloquy) پر غور کرنے پر زور بھی دیتے ہیں۔

عدم زوال ایک تیرگی ہے
کسی افق سے سحر نہ ہرگز طلوع ہوگی
کہاں تلک منتظر رہو گے
کہ میرے سینے میں لاکھوں شمعوں سا ہے اندھیرا
مجھی سے پیدا شجر تناور
کہ اک یہاں میں ہی شب شکن ہوں (۳۴)

ان کی رجائیت پسندی کی نمائندگی اس ایک خاص شعر سے پا سکتی ہے۔

تخلیق چاہتی ہے دروں سے اک خوش روئی
ایک موسم میرے اندر سے اگنا چاہے گا (۳۵)

اصغر نفیس کی رجائیت پسندی اور رومانی نظریات سے مملو اس شاندار شعر کے مفہوم سے تقابل یا موازنہ کریں۔

اپنے ہی اندر سے ابھرتا ہے وہ موسم
جو رنگ بچھا دیتا ہے تتلی کے پروں میں

نامکمل احساس یا تخیل کی مدد سے کبھی بھی مکمل حقیقت سے ہمکنار نہیں ہوا جا سکتا ہے۔ اسی فلسفہ حیات کو استعاروں میں ظاہر کرتے ہوئے کہیں نوشی اعزاز یافتہ عظیم الشان شاعر ٹیگور نے کہا تھا کہ جو حسینہ کسی حویلی کی چار دیواری میں متعین ایک آدھی کھلی کھڑکی کے پاس اپنے آدھے کھلے گھونگھٹ اور فقط ایک آنکھ سے ہی باہر سڑک پر گزرتے ہوئے کسی شہزادے پر اپنے گلے کا ہار نکال کر پھینکتی ہے، اس بیچاری ابلا کو کیا پتا ہے کہ جب اس کا یہ گھونگھٹ آج کی آندھی سے ہوا میں اڑ جائے گا اور اس کے سامنے پورا کشادہ آسمان نمودار ہو جائے گا، تب اس کی حالت کیا کوئیں کے اس مینڈک جیسی نہیں ہو جائے گی، جسے کوئیں کی چار دیواری سے نکال کر وسیع سمندر میں پھینک دیا جاتا ہے؟ صرف یاد داشت سے پیش اس مفہوم میں چند رد و بدل کے باوصف اس خیال کا موازنہ باقی کے ان اشعار سے کرنا مفید ثابت ہو سکتا ہے۔

ادھ کھلی کھڑکی سے ہم حسنیں دیکھا کیے
گھر سے نکلتے نہ تھے
سارے مکاں لامکاں خالی و بے نقش تھے
برق خلا میں نہ تھی، سانپ گھنڈر میں نہ تھا
دیدنی خود سراب، رنگ بنا خود گلاب
کوئی بھی منظر کہ خواب
میرے نظر میں نہ تھا (۳۶)

اب باقی کی شاعری میں نارنگ صاحب نے بذات خود، بالخصوص 'فعلیہ احساس' کی نشان زدگی کی ہے اور یہ اشعار بھی رقم کیے ہیں۔

فضا کہ پھر آسمان بھر تھی
خوشی سفر کی اڑان بھر تھی
افق کہ پھر ہو گیا منور
کبھی کی اک کہ دھیان بھر تھی

مشرقی تہذیب، بالخصوص یوگ کے فلسفہ کے تحت 'دھیان' کی خاص اہمیت واقفیت رہا کرتی ہے۔

اجداد سے پاکستان جا کر بود و باش کرنے والے بلند پایہ شاعر ناصر کاظمی نے بھی اپنے متعدد شعری مجموعوں کو یک جا کر کے ان کو 'دھیان' نام سے ہی شائع کروایا تھا اور باقی کے کلام میں بھی اسی طرح کے ہندوستانی فلسفوں کی آمیزش ثابت کی جا سکتی ہے۔ مثلاً چند اشعار ملاحظہ خاطر ہیں۔

وہ اک فسانہ زبان بھر تھا
یہ اک سماعت کہ کان بھر تھی
کھلا سمندر کہ چاند بھر تھا
ہوا کہ شب بادبان بھر تھی
نہ لوٹ پایا وہ جاتا تھا
کہ واپسی درمیان بھر تھی (۳۷)

یہاں فضا کو 'آسمان بھر' کہنا اور سفر کی خوشی کو 'اڑان بھر' بتانا یا 'سماعت' کو 'کان بھر' کہہ کر بیان کرنا، سمندر کو 'چاند بھر' کہنا اور ہوا کو 'بادبان' کہہ کر خطاب کرنا فعلیہ احساسات کے کرشمے بھر کر دانے جا سکتے ہیں۔

نارنگ صاحب کے بھی ہو جب اس نے تو

"شعری عمل میں تازگی احساس اور رچاؤ کے لئے پن کی راہ کھول دی ہے (۳۸)"

اسلوبیات و احساسات کی ندرت اور تازگی سے شاعر باقی کا کلام گوشہ بہ گوشہ مزین نظر آتا رہتا ہے۔ اس کی اسلوبیاتی اور معنیاتی تازہ کاری کی بلندی کا ماخذ اُنکے فعلیہ احساسات سے ہی عبارت ہے۔ اسی سے باقی نے معنیاتی سانچوں اور ڈھانچوں کے نادر و بے نظیر خوب صورت پیکر تراشے ہیں اور اسی سے صدر درجے کی کامرانی حاصل کی ہے۔ نارنگ صاحب کے قلم سے اس کی جو ناقابل تقلید پیش کاری ہوئی ہے، وہ فی الواقع ان کا ہی حصہ ممکن ہو سکتا تھا۔ کسی بھی شاعر کی شاعری میں اگر زمینی رشتے اسے جسمانی استعاروں تک مقید یا محدود کر کے رکھ دیتے ہیں، تو آسمانی رشتے اسے ماورائی اور مابعد الطبیعیاتی بلندیوں تک لے جا کر دنیاوی و زمینی حقیقتوں سے بے نیاز اور بے اعتنا ہو جانے کی خامی سے شاذ و نادر دوچار بھی کر سکتے ہیں۔ انسان کی حیات میں لمس کا تاثر ہی اثبات کی وقعت سے آشنا کراتا ہے اور اسی سے استفادہ کرنے کے

نصب العین سے باقی بھی حقیقت کے منظر نامے سے گاہے بگاہے انحراف کرتے رہتے ہیں۔ اس سے وہ آگہی کی نئی وسعتوں سے ہمکنار ہوتے رہے ہیں۔ ادبی فن کا یہی دوہا سی رشتہ ہے جس کے ذریعے ایک کی مدد سے دوسرے کی تفہیم ممکن ہوا کرتی ہے۔ سنہ 1983 میں باقی سے متعلق تحریر کردہ گوپی چند نارنگ کے اس بالا الذکر معیاری مضمون کے توسط سے ہم اس نا قابل تردید خیال یا نتیجے کو ہی اخذ کر سکتے ہیں کہ یہی وہ نئی شعری جہت ہے، جس کے ذریعے باقی جیسے معاصر شعرا نے بالخصوص نئی غزل کو نئی بشارت دی اور بالعموم اردو زبان کو مطلوب تنوع اور توانائی عطا کی ہے۔ اسلوبیات و تنقید کے احاطے میں گوپی چند نارنگ نے جو بلند معیار قائم کیا ہے، وہ ہزار ہا ادبا کے لیے تاریخی و تجزیاتی کے مساوی ہونے کے موجب نسل در نسل ایک دائم مشعل راہ بن سکتا ہے۔

ڈاکٹر حسن رضا نے اپنے مختصر مضمون "گوپی چند نارنگ۔ ایک نظریہ ساز ناقد" میں اس مایۂ ناز ادیب کی تنقیدوں کو سمیٹتے ہوئے آغاز میں ہی یہ صحیح خیال ظاہر کیا ہے:

> "مغرب کے ہر ایک تنقیدی نظریہ، رویہ اور رجحان کو ان ناقدوں، خصوصاً گوپی چند نارنگ نے فقط مستعار نہیں لیا ہے، بلکہ ان سے استفادہ کر کے اردو تنقید کو مستفید و مستفیض کیا ہے اور اردو تنقید کا معیار و مرتبہ صرف بلند کیا ہے، بلکہ اسے مغربی تنقید کے شانہ بہ شانہ بھی لا کھڑا کیا ہے۔ پروفیسر نارنگ نے مغرب کے نظریوں اور رویوں کو ہندوستانی تہذیبی روایت اور ثقافتی و لسانیاتی حدود کی آمیزش سے ہندوستانیت اور اردو پن سے ہمکنار کر دیا ہے۔" (۳۹)

ڈاکٹر صاحب نے یہ نتیجہ پروفیسر نارنگ کے تنقیدی مضامین کے عمیق و دقیق مطالعے کے بعد ہی اخذ کیا ہے اور کاملاً درست ٹھہرتا ہے۔ اگرچہ نارنگ صاحب کی پرورش عہد طفلی میں ہندوستان میں ہی ہوئی تھی اور اردو مادری زبان نہ ہونے پر بھی ان کو وہ اردو کی تہذیبی موسیقی سے اپنے بچپن سے ہی وابستہ رہے تھے۔ اسی کے موجب رقیق بیان والی یہ شیریں زبان (جیسا کہ امیر خسرو کی زبان کے بارے میں اقبال نے اعلان کیا تھا) ان کی سائیکی (Psyche) کا ایک ناگزیر جزو بنی رہی ہے اور وہ اتنے نایاب ادبی تحائف تمام فنون کی دیوی ماں سرسوتی کے پاک و مقدس قدموں میں پیش کر کے سرخرو ہوتے رہے ہیں۔ ان کی غالب سے متعلق اول الذکر محولہ جو کتاب ماقبل بتائی گئی ہے اس کا مطالعہ بھی ان کے اس مقولہ کے مدنظر کرنا درکار ہے۔ وہ کہتے ہیں:

> "کسی بھی متن کے بارے میں یہ حکم نہیں لگایا جا سکتا کہ تاریخ کے مختلف ادوار میں یا آنے والے زمانوں میں قارئین اس کو کس طرح پڑھیں گے، متن کے امکانی خصائص ہمیشہ کے لیے مقرر و مدلل یا متعین الجہات تفہیم کی حفاظت نہیں دے سکتے، بلکہ معمولاً قاری کو معنی اخذ کرنے کی آزادی ہے۔" (۴۰)

ان کے موجب ایک نقاد کسی بھی تصنیف کے اسلوب کا تجزیہ کرتے ہوئے اس کے موضوع وغیرہ کا قیاس کیا کرتا ہے، وہ مختلف لسانی درجوں کا مطالعہ کرتے ہوئے پہلے کسی مصنف کے استعمال کیے گئے اسلوب کی نشان دہی کرتا ہے اور قارئین کو بھی اس سے روشناس کروانے کا اہم کام انجام دیتا ہے۔ کہنے کی ضرورت نہیں ہے کہ یہ طریقہ کار براہ راست نہ ہو کر قدرے بالواسطہ ہی ہے۔ اسی سیاق و سباق میں پروفیسر نارنگ جو یہ کہتے ہیں، اس سے اس امر کی توثیق و تصدیق ہوتی ہے:

> "ادبی اسلوبیات تجزیاتی طریقہ کار کے استعمال سے تخلیقی اظہار کے جزایوں کی نوعیت کا تعین کر کے ان کی درجہ بندی کرتی ہے۔ وہ اس بات کی نشان دہی کرتی ہے کہ فن کار نے فکر و تمام لسانی امکانات میں سے اپنے طرز بیان کا انتخاب کس طرح کیا ہے اور اس سے جو اسلوب خلق ہوا اس کے امتیازات یا خصائص کیا ہیں۔" (۴۱)

اس سے قبل اسی مضمون کے تحت بتایا جا چکا ہے کہ نارنگ صاحب نے

اسلوب کو بیسویں صدی کی تنقید کی بنیاد کے تنقیدی عمل میں مددگار رہنما ایک وسیلہ یا ذریعہ ہی اعلان کیا ہے۔ ایک قاری پہلے بنیادی اور تاثراتی زمین پر کسی تصنیف کی بابت اپنی ایک رائے تیار کیا کرتا ہے، بعد ازاں یہ اسلوبیات ہی ہے، جو کہ اس تصنیف کی تفصیل سے تجزیہ اور تفہیم کر کے تاثر کی تنقید کو ایک سائنسی اور تجزیاتی بنیاد فراہم کرتی ہے۔

ڈاکٹر حسن رضا اپنے وسیع مطالعے اور تنقید کے بعد نارنگ صاحب کے اسلوبیات کے بارے میں یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں۔

"ماحصل یہ ہے کہ پروفیسر نارنگ نے کبھی کسی نظریہ، میلان یا رجحان کی نفی نہیں کی ہے اور نہ اپنے گرد کوئی نظریاتی حصار کھڑا کیا ہے جو بھی نظریہ حصہ شعور پر آیا، اس کی افادیت، خصوصیت اور امکانات کی جانچ، انتخاب، اجتہاد اور اس کو عملی و تمثیلی نمونہ پیش کر کے اس کے مضمرات کی نشان دہی بھی کر دی تاکہ اس کی جنت و حقیقت آشکار ہو جائے، گویا انہوں نے جو کیا، کر کے دکھایا اور جیسا کیا، اس کی تمثیل و تفسیر پیش کی۔" (۳۲)

اس طرح ہم پروفیسر نارنگ کے ہی تمثیلی قدم پر ہی ڈاکٹر حسن رضا کو بھی چلتے ہوئے دیکھتے ہیں، جو کہ ایک اچھے محقق ہونے کے سوا اب ایک قابل ناقد کی حیثیت سے بھی جانے جا سکتے ہیں۔ نارنگ صاحب نے اپنے بعد آنے والے قارئین و ناقدوں کے لیے گویا ایک عظیم الشان جہاں اپنی تمثیلی پہنچ و رائے کے ہی طور پر اردو زبان کے تمام پیمانوں و شیدائیوں کو بھی فراہم کی ہے، اگر چاہیں کوئی دیدہ ور ہو اور اس کو حاصل کرنے کی مکمل صلاحیت سے بھی مزین ہو۔ جناب کے اندر پوری مایوسی ہی کو مسترد کر دیتے ہوئے، مگر پوری تر کا یہ شعر ان جیسے تمام پیار کرنے والوں پر کافی صادق آتا ہے اور شاید آگے بھی آتا رہے گا۔ آمین!

ذوق جہد تو سر میں ہے لیکن
سر کے قابل بھی ہو آستانہ (۳۳)

●●●

حوالہ جات:

۱. دیباچہ، ادبی تنقید اور اسلوبیات، ناشر کیپٹل پبلشنگ ہاؤس، سنہ 1989، ص ۶
۲. ایضاً، ص ۶
۳. ایضاً، مضمون ادبی تنقید اور اسلوبیات، ص ۱۵
۴. ایضاً، ص ۱۲
۵. ایضاً، ص ۲۰
۶. ایضاً، ص ۲۵
۷. ایضاً، ص ۱۴
۸. 1. رسالہ پیراک، لاہور، جون سنہ ۲۰۱۲، ص ۵۲ 2. اکتوبر سنہ ۲۰۰۰ شمارے کا پوڈی، مصنف شفیق الرحمان نصرت
۹. پیراک، لاہور، جون سنہ ۲۰۰۲، ادبی نئی سکس، مضمون آئیے پیراک میں آن لائن ادبی ص ۵۲
۱۰. ایضاً، مضمون ایضاً، ص ۳۹ تا ۴۲
۱۱. ایضاً، محولہ، ص ۴۰
۱۲. ایضاً، محولہ، ص ۴۰، ۴۱
۱۳. ایضاً، محولہ، ص ۴۱
۱۴. ایضاً، محولہ، ص ۴۲
۱۵. ایضاً، محولہ، ص ۴۲، ۴۳
۱۶. دانش الحق، مرتب "دیوان غالب" دانش ہے یہ ایک بہت کم پڑھا ہوا دیوان ہے ص ۴۵
۱۷. کے ایل، نارنگ ساقی، مرتب "کلیات کرشن آبادی"، منظر پبلشرز، ص ۲۱۹
۱۸. ایضاً، مضمون "تخلیقی کو بنیادی اساس اور بنیادی نظام" ص ۱۶۶، ۱۶۷
۱۹. ایضاً، محولہ، ص ۱۶۷
۲۰. ایضاً، محولہ، ص ۱۸۰، ۱۸۱

۲۱. ایضاً، محولہ، ص۱۸۲،۱۸۳
۲۲. ایضاً، محولہ، ص۲۱۰
۲۳. ایضاً، محولہ مجموعہ 'دستِ صبا' ص ۱۸۳
۲۴. محولہ، ص۱۹۵
۲۵. ایضاً، محولہ، ص۱۹۷
۲۶. ایضاً، حوالہ، ص۲۰۰
۲۷. ایضاً، محولہ، ص۲۰۰
۲۸. ایضاً، محولہ، 'عمرِ دل عمرِ مسافر' ص ۲۰۱
۲۹. حوالہ، غزل 'دستِ صبا' ص ۲۰۳
۳۰. ایضاً، محولہ، غزل 'دستِ صبا' ص ۲۴۲
۳۱. ایضاً، محولہ، غزل ص ۲۳۶
۳۲. ایضاً، محولہ، غزل ص ۲۳۶
۳۳. ایضاً، محولہ، ص ۲۳۷
۳۴. ایضاً، محولہ، ص ۲۳۷
۳۵. ایضاً، محولہ، ص ۲۵۰
۳۶. ایضاً، تنقید، ص ۲۲۵
۳۷. ایضاً، تنقید، ص ۲۵۸
۳۸. ایضاً، تنقید، ص ۲۵۸،۲۵۹
۳۹. ڈاکٹر حسن رضا: "تنقیدی مرحلے"، دوسرا شمارہ ۲۰۰۱ء، مضمون "گوپی چند نارنگ: ایک نظریہ ساز ناقد" ص ۳۰
۴۰. ایضاً، محولہ، اقتباس، ص ۳۰
۴۱. ایضاً، محولہ، اقتباس، ص ۳۳
۴۲. ایضاً، محولہ، اقتباس، ص ۳۶
۴۳. کلیاتِ نظیر: مرتب: گوپی چند نارنگ، ساقی، بکڈپو، نئی دہلی، پہلی کتاب، دہلی ۱۹۹۰ء

❀❀❀

قوالی بطور اصطلاح "قل" سے مشتق ہے۔ عربی لفظ "قل" صیغہ امر ہے بمعنی "کہو" یا "بولو"۔ قرآن شریف کی سورۃ 109، 112، 113 اور 114 لفظ "قل" سے شروع ہوتی ہے جن سے اس لفظ کا تقدس ظاہر ہے۔ ان میں سے کسی ایک یا چاروں کا پڑھنا فاتحہ کا حصہ بھی ہے۔ چنانچہ "قل" پڑھنا، بطور برکت یا ختم دعا بھی ہے۔ عربی میں "قوال" گانے والے کے لئے نہیں بلکہ فرائے سے بولنے والے یا داستان گو کے لئے تھا۔ اردو تک آتے آتے "قوال" کی معنویت بدل گئی اور قوال اس کو کہنے لگے جو قوالی گاتا ہو۔ لفظ قوالی غالباً پہلے پہل ترکی میں جلال الدین رومی کے پیروکار "رقصہ اور نغمہ کناں درویشوں" (Singing and Dancing Dervishes) کے لئے استعمال ہوا ہوگا۔ لیکن ہندوستان تک آتے آتے یہ کیا سے کیا ہوگیا اور خانقاہی تصوف کا باقاعدہ حصہ بن گیا۔ اپنی موجودہ شکل میں قوالی اول و آخر ہندوستانی موسیقی اور کلچر کو ہند اسلامی ربط و اختلاط کا حسین تحفہ ہے۔ قوالی بطور دبستان موسیقی ہندوستان کی اپنی چیز ہے جو مسلمانوں کی آمد ہند کے بعد عہد وسطیٰ میں ارتقا پذیر ہوا اور جس کی سرپرستی صوفیہ کے اکثر سلسلوں بالخصوص مشائخ چشت نے کی۔ صوفیہ کی اصطلاح میں اسے قوالی نہیں بلکہ سماع کہتے ہیں۔ اس میں عربی فارسی کی کوئی قید نہیں تھی۔ قول عربی، فارسی، برج یا اردو کا کوئی بھی فقرہ، مصرع، شعر یا دوہا ہو سکتا ہے۔ قوالی میں یہ لسانی پیوند کاری اس کی خصوصیت رہی ہے اور تہذیبی اختلاط پر دلالت کرتی ہے (دبستان نامہ نما "گوپی چند نارنگ نمبر" ص ۱۵۲)

تپش نامہ تمنا: ایک مختصر جائزہ

• ڈاکٹر خورشید سمیع

"تپش نامہ تمنا" گوپی چند نارنگ کے تحقیقی اور تنقیدی مضامین کا ایک ایسا مجموعہ ہے جسے اہل دانش مقبول پسند کریں گے۔ گوپی چند نارنگ، ایک محقق اور ناقد کی حیثیت سے پوری اردو دنیا میں ایک نمایاں مقام رکھتے ہیں۔ ہر چند کہ نارنگ صاحب کثیر التصانیف ہیں۔ تاہم ان کا نمایاں وصف یہ ہے کہ وہ ادبی معیار کو برقرار رکھتے ہیں۔ وہ جس موضوع پر لکھتے ہیں، اس کے سلسلے سے تمام تر شواہد اور نمائندات کو نکال کر تمام امکانات کا جائزہ لیتے ہیں اور اسی لیے ان کی رائے سنجیدہ، پکی تلی، صائب اور موزوں ہوتی ہے۔ غالبیات کے حوالے سے انہوں نے تحقیق اور تنقید کی نئی راہیں نکالی ہیں اور ماہرین غالبیات میں ان کا نام قاضی عبدالودود، امتیاز علی عرشی، مالک رام کے ساتھ لیا جا سکتا ہے کہ جستجو کی بھی ان سے اکتساب فیض کر سکتا ہے اور ان کے معاصرین بھی انہیں مشعل راہ قرار دے سکتے ہیں۔

بہر حال از نظر کتاب میں چودہ مضامین، تین اقتباس اور تین سوانحی تحریریں ہیں۔ یہاں یہ عرض کر دوں کہ "عہد اورنگ زیب کی اردو نثر کے تین نمونے، اردو زبان (ہندوستانی) کی پہلی گرامر" اور دوسرا مضمون "ولی دکنی: انسانیت، محبت اور تصوف کا شاعر" اور تیسرا مضمون "قوالی کا فن اور اردو غزل: ہندو اسلامی تہذیب میں ارتباط کا مرقع" خالص تحقیقی نوعیت کے ہیں، مگر اپنے ہر مضمون میں نارنگ صاحب کی تنقیدی بصیرت جھلکتی ہے۔ غیبانی طور پر نارنگ صاحب سکولر ذہن کے حامل ہیں، وسیع النظر ہیں اور "آج" کو "گزرے ہوئے کل" سے جوڑ کر دیکھتے ہیں۔ روایت کی توسیع یا ارتقا کے قائل ہیں اور ایلیٹ کے اس قول کی تشریح کرتے ہیں کہ:

"Tradition is a term of much wider significance."

روایت سے بغاوت یا روایت سے انحراف، نادانی ہے اور یہاں میں عزیز قیسی کا یہ شعر پیش کروں گا کہ ۔

یاروں کو انحراف کا جس پر رہا غرور
وہ راستہ بھی وحشت روایات ہی میں تھا

قوانین اگر فرسودہ ہوں یا عمل کے قابل نہ ہوں تو انہیں بدلا جا سکتا ہے، لیکن روایات بدلی نہیں جا سکتیں اور بنیادی شناخت بھی روایات کے بغیر مشکل ہی ہے۔ ہماری ادبی اور تہذیبی روایات میں متصوفانہ عقائد اور عارفانہ ترنگ بھی جان مضمون ہے اور امیر خسرو کا جہاں شاد اور آباد آج بھی ہے۔ عرس گل میں سماع خانہ ہے اور نظام الدین اولیا کے پائنتی میں خواجہ میر کے ساتھ دھیمی اور دھیمی آواز میں "چھاپ تلک سب چھینی رے موسے نیناں ملائی کے" کی صدائے بازگشت آج بھی کانوں میں رس گھول دیتی ہے اور آواز کا ارتعاش، ساز اور آواز سب مل کر مسحور کن فضا تخلیق کر دیتے ہیں کہ بقول امیر خسرو ؒ ۔

من تو شدم، تو من شدی، من تن شدم، تو جاں شدی
تا کس نہ گوید بعد ازیں من دیگرم تو دیگری
خسرو غریب است و گدا، انداز دو شیر شما
باشد کہ از بہر خدا، سوئے غریباں بنگری

اور معترضین کی خدمت میں تمام اعتراضات کے جواب میں، خسرو کا یہ شعر پیش کروں گا کہ ۔

خلق می گوید کہ خسرو بت پرستی می کند
آرے آرے می کند با خلق و عالم کار نیست

حقیقت یہ ہے کہ روح کی غذا، سماع خانہ ہی میں ملتی ہے۔ ہم سب صرف یہ بتا سکتے ہیں کہ راحت کیسے پہنچا سکتے ہیں، لیکن روح کو راحت

پہچاننے کی کیا صورت ہوگی، شاید، انہیں اس سے بے خبر ہیں ؎

فطرت قطرہ ہے، دریا میں فنا ہو جانا

یہ عشق کی راہ، تصوف کی راہ ہے اور یوں کہ ؎

یہ عشق سمجھتا ہے، یہ عقل سے پنہاں ہے
قطرے میں سمندر ہے، ذرے میں بیاباں ہے
سو بار ترا دامن ہاتھوں میں مرے آیا
جب آنکھ کھلی دیکھا، اپنا ہی گریباں ہے

اب ان باتوں کو سمجھنے والے بہت کم رہ گئے ہیں، مگر نارنگ صاحب نے سمجھ ہوئی ہوئی ترازو سے شعر کا پلہ گراں کر دیا ہے اور میں تو یہ کہوں گا کہ یہ انہیں کا حصہ ہے۔

جہاں تک "بنے بھائی سید سجاد ظہیر" کا معاملہ ہے اور ترقی پسند تحریک کے بانی اور امام کی حیثیت سے ان کی شخصیت کا سوال ہے تو میرے خیال میں، ان میں تنظیمی صلاحیت واقعی تھی اور انہوں نے سب کو ساتھ لے کر چلنے کی روش اختیار کی اور تیسرا ہی کی تنقید نگاری کو سراہا بھی۔ ترقی پسندی میں کٹرپن اور ادعائیت کی وجہ سے یہ تحریک زوال پذیر ہوتی چلی گئی۔ اسی لئے سید سجاد ظہیر کے بعد اختلافات بہت زیادہ ہوتے چلے گئے حالانکہ سید سجاد ظہیر کی زندگی میں ہی انتہا پسندی شروع ہو گئی تھی کہ بقول گوپی چند نارنگ:

"ایسا ہی ایک مضمون ظ۔ انصاری کا شائع ہوا ہے، جس میں انہوں نے حافظ کی شاعری کو رجعت پسندانہ اور فراری کہہ کر مضمون کرنے کی کوشش کی تھی۔ سجاد ظہیر نے جیل سے نظارہ بیان کے عنوان سے ایک مضمون قلمبند کیا اور مثنوی "زہر عشق" کا دفاع کیا۔ یہ مضمون نیا ادب میں شائع ہوا۔ ابھی جیل ہی میں انہوں نے حافظ پر ایک مقالہ لکھنا شروع کیا جو بعد میں انجمن ترقی اردو (ہند) سے ذکر حافظ نام کی کتاب کے طور پر شائع ہوا۔ اس کی اشاعت پر سجاد ظہیر کے ادبی ذوق اور ان کے منصفانہ تنقیدی مزاج کی سب نے داد دی۔" (ذکر حافظ، گوپی چند نارنگ، ص ۱۰۰)

اگر یہی توازن اور اعتدال ہوتا اور بقول گوپی چند نارنگ "منصفانہ تنقیدی مزاج" ہوتا جو سید سجاد ظہیر میں تھا تو یہ تحریک اس طرح زوال پذیر نہ ہوتی اور اس طرح مختلف تحریکات، رفتہ رفتہ ماضی کے اندھیروں میں گم ہو گئیں اسی طرح آج بھی، حال کے صحیفے میں، رفتہ رفتہ زوال کی طرف بڑھتی ہوئی تحریکات ہماری نظروں کے سامنے ہیں کہ بقول اقبال ؎

کہ شاخ نازک پہ جو بنے گا وہ آشیانہ ناپائیدار ہوگا

جدید یعنی ترقی پسندی کے خلاف ایک نظریاتی حربہ ہے اور انتہا پسندی یہ کہنا کہ پرانے کا پورا ترقی پسند اب مسترد کر دیتے ہیں بعد بھی ہے تو ابہام کا آج جدید بننے کا ابہام کوئی حیرت کی بات نہیں۔

جہاں تک گوپی چند نارنگ کی تنقیدی نگارشات کا معاملہ ہے، میری رائے میں نارنگ صاحب روایات کا احترام کرتے ہیں اور محققین کے فرائض ادا کرتے ہیں۔ مزید برآں یہ کہ ماہر لسانیات ہونے کی وجہ سے داستانوی ادب پر انہیں کافی عبور حاصل ہوا اور یہ بات لطف سے خالی نہیں کہ جان گل کرسٹ، خود بھی ماہر لسانیات تھا اور داستان امیر حمزہ اسی نے ۱۸۰۱ء میں شائع کرائی اور ۱۸۰۳ء کی کتابوں کی فہرست میں، اسے بھی شامل کرایا۔ گل کرسٹ، گیان چند جین اور گوپی چند نارنگ، یہ تینوں نام اصل میں ماہرین لسانیات میں تو ہیں، مگر یہ تینوں نام داستانوی ادب کے حوالے سے بھی مشہور ہیں۔ اختلاف تو ہوتے رہتے ہیں، لیکن کام کی بات یہ ہے کہ:

"Scholarship even in the humblest form has its own rights" (Eliot)

جوش کی شاعری پر، یوں تو پہلے بھی بہت کچھ لکھا جا چکا ہے۔ سردار جعفری کے فن اور شخصیت پر ایک طویل مقالہ بعنوان "قبلہ رعنان جہاں" شائع کرایا اور یہ عنوان بھی جوش کے اس شعر سے مستعار لیا گیا کہ ؎

جوش کی بات صداقت میں ہے واقف نہ کر
جوش تو قبلہ رعنان جہاں ہے ساقی

اور اسی مقالے میں سردار جعفری نے اردو غزل کے اس یادگار مشاعرے کا ذکر بھی کیا ہے جہاں جوشؔ نے یہ شعر بھی پڑھا تھا کہ ۔

شیطان ایک رات میں انسان بن گئے
جتنے نمک حرام تھے ، کپتان بن گئے

بہر حال نارنگ صاحب نے "جوشؔ کی مضراب فکر و فن" کے عنوان سے ایک وقیع اور جامع مقالہ لکھ کر جوشؔ کی شخصیت اور جوشؔ کے فکر و فن کو کاغذی پیرہن میں ملبوس کر دیا ہے یا اردو قبا میں ملبوس کر دیا ہے۔

جاں نثار اخترؔ کی شاعری پر ایک مبسوط مقالہ بھی اسی مجموعے میں شامل ہے۔ میں نارنگ صاحب کی اس بات سے متفق ہوں کہ جاں نثار اخترؔ کی شاعری نرم لہجے کی شاعری ہے مگر نرم آہنگ یا بلند آہنگ، موضوع سے الگ اپنا وجود نہیں رکھتا اور غزلوں کے حوالے سے فراقؔ کی یہ رائے کہ:

"Conversing softly of love" (Firaque)

بہت حد تک صحیح ہے۔ میرؔ اور غالبؔ سے جو تہذیب وابستہ ہوتی ہے، اسی تہذیب کی آواز غزلوں میں سنائی دیتی ہے اور یہ صرف تہذیب کی آواز نہیں بلکہ یہ آواز کی تہذیب بھی ہے اور ایک دل آویز لہجہ بھی اسی کی ایک شکل ہے۔

اسی سبب سے ہے ، شاید عذاب جتنے ہیں
جھلک کے پھینک دو ، پلکوں پہ خواب جتنے ہیں
وطن سے عشق ، غریب سے پیار ، امن سے پیار
سب ہی نے اوڑھ رکھے ہیں ، نقاب جتنے ہیں

یہ دو اشعار، عہد حاضر کے حالات سے قریب ہیں اور اقتدار کا خواب، پلکوں پہ سجائے ہر شخص سارے نقاب اوڑھ لیتا ہے۔ اقوال اور افعال کے تضادات کے سوا، کچھ بھی حاصل نہیں اور اسی مرحلے میں سیکولرزم ایک ایسا Bill ہے جو آج تک کبھی بھی شرمندۂ معنی نہ ہو سکا اور اسی طرح عہد حاضر کی عکاسی کرتے ہوئے یہ دو اشعار بھی ملاحظہ فرمائیں کہ ۔

اتنے سادہ بھی نہیں ہم کہ بھٹک کر رہ جائیں
کوئی منزل نہ سہی ، راہ گزر رکھتے ہیں

رات ہی رات ہے ، باہر کوئی جھانکے تو سہی
یوں تو آنکھوں میں سب ہی خواب سحر رکھتے ہیں

بقول گوپی چند نارنگ:

"جاں نثار اخترؔ کی نئی غزلیں آزادی کے بعد غزل کے نئے سرمائے میں، ایک اہم اضافے کی حیثیت رکھتی ہیں۔" (تحقیق نامہ قمبر، گوپی چند نارنگ، ص ۱۱۸)

میں نارنگ صاحب کی اس رائے سے متفق ہوں۔ نئی شاعری اگر جاں نثار اخترؔ سے، اکتساب فیض کرے، تو یہ ایک خوش گوار تبدیلی ہوگی۔

"ساحرؔ لدھیانوی اور بھجن کی معنویت" ایک نیا موضوع ہے۔ اب تک ساحرؔ لدھیانوی کو ایک ترقی پسند شاعری حیثیت سے دیکھا اور دکھایا گیا ہے اور ساحرؔ کے عشقیہ نغمے بہت مقبول ہوئے ہیں۔ لیکن ساحرؔ کے بھجن بھی کم نہیں۔ بے ثباتی عالم کا تخیل اور گوری دنیا داری سے بیزاری، ساحرؔ کے بھجن کی خصوصیت ہے اور نارنگ صاحب نے اس موضوع کا حق ادا کر دیا ہے۔ اس حوالے سے نارنگ صاحب نے اپنے خیالات کا یوں اظہار کیا ہے کہ:

"ساحرؔ کے یہاں ایسے بھجن بھی ہیں جو رام کی روایت سے متعلق کہے جا سکتے ہیں۔ یہاں بحث مذہبی عقیدت سے نہیں، شاعری اور بھجنی تحریک سے ہے جیسا کہ پہلے اشارہ کیا جا چکا ہے۔ رام کی مرکزیت اور معنویت، کرشن کی روایت سے یکسر مختلف ہے۔ ساحرؔ کے اس نوع کے بھجن بھی اپنے سبک رواں اور رسیلے انداز اور مخصوص انگریزی اور لفظیات کے باعث غور طلب ہیں۔ ان بھجنوں کا غالب رویہ اخلاقی اور روحانی ہے۔

کام ، کرودھ اور لوبھ کا تجھ نہ آیا بالی
جب جب رام نے جنم لیا تب تب پایا نربھالی

ایسے مصرعے ہیں جو زبان زد خاص و عام ہیں۔ ان میں اخلاقیات بھی ہے اور حق و باطل یا نیک و بد کی ابدی اور ازلی کشمکش کی تجسیم بھی جو کشش بھی رکھتی ہے اور

لطف و اثر بھی۔

کل جب تک چلی آتی ہے ست جگ کی یہ ریت
سب دکھ ہار چکے جب اپنا، تب ہو رام کی جیت

جگ بدلے پر بدل نہ پایا، اب تک یہ اتہاس
جب جب رام نے جنم لیا تب تب پایا بن باس

(تپش نامہ تمنا، گوپی چند نارنگ، ص ۱۲۵)

میرے خیال میں ساحر نے رام کو علامت بنا کر، سماج کی تحلیل نفسی کی ہے۔ جب تک کوئی اپنا سب کچھ لٹا نہیں دیتا، تب تک بے نیاز گردش دوراں نہیں ہوتا، حالاں کہ یہ کہنا تو آسان ہے، مگر کرنا دشوار ہے۔ سچ کلاسی کی رسم اب نہیں رہی یعنی ہوائے ظلم و ستم، سوچنے کے ساتھ چلے تو چلے مگر سچ کلاسی پر حرف نہ آئے۔ نارنگ صاحب شاید اس سے متفق نہ ہوں مگر میرے خیال میں، سچائی کی راہ پر چلنے والا انجام کار تنہا ہو جاتا ہے جیسے کہ موسیٰ دریائے نیل کے کنارے تنہا تھے، مہاتما بدھ گیا میں پیپل کے پیڑ کے نیچے تنہا تھے، عیسیٰ صلیب پر تنہا تھے اور یہ بات لطف سے خالی تو نہیں کہ عیسیٰ نے عفو و کرم کی تلقین بڑے زور و شور سے کی، مگر عیسائیوں نے ہر جنگ میں مظالم ہی ڈھائے ہیں اور اب تو ایسا لگتا ہے کہ:

"There was only one christian, ever borned in this world, the christat the cross"

تو ایسا لگتا ہے کہ بقول بدا فاضلی:

پھر روشن کر، زہر کا پیالہ، چمکا نئی صلیبیں
جھوٹوں کی اس دنیا میں سچ کو تابانی دے مولا

آج یعنی، حال کے صیغے میں، ہر سچائی کسی گھائل پرندے کی طرح چٹان سے ٹکراتی ہے اور اپنا وجود ختم کر دیتی ہے۔ آج کا انسان تنہا ہے اور ہر محفل میں شریک ہونے والا بھی تنہا ہے۔ اس لیے کہ ہر تعلق کے گرد مفادات کی لکیریں کھینچی جا چکی ہیں اور اس لیے تعلقات کی حدیں قائم ہو گئی ہیں۔

من حیث المجموع، ساحر لدھیانوی اور بھگن کی معنویت کے حوالے سے نارنگ صاحب نے ساحر کی شاعرانہ صلاحیت کو نہ صرف ابھارا ہے بلکہ ساحر کو نئے انداز سے روشناس بھی کیا ہے۔ بے ثباتی عالم اور نیکی کی تلقین، شاید یہی دو اہم پہلو ہیں جو صوفیانہ عقائد سے وابستہ شاعری میں جان مضمون بھی کہے جا سکتے ہیں۔ یہاں بھگن کی معنویت کے سلسلے سے گوپی چند نارنگ بھی اس انداز سے ارقام فرماتے ہیں کہ:

"بھگن کی شعری کائنات وسیع بھی ہے اور محدود بھی۔ وسیع اس لئے کہ دعائیات یا اخلاقیات بھی کرۂ آسمانی کی طرح ہے جو آدمی ہے اور ماورا بھی اور محدود اس لئے کہ شعور انفرادی کی عقیدت یا شردھا، بہر حال عقیدت کا معاملہ ہے اور عقیدہ وجدانی ہوتا ہے۔ اس میں یکتائی ہے دوئی نہیں۔" (تپش نامہ تمنا، گوپی چند نارنگ، ص ۱۳۰)

جاوید اختر کی شاعری "بیچ سے لیتی سوئی کی تیل" نارنگ صاحب کوئی شاعری سے قریب بھی کرتی ہے اور دور بھی۔ نارنگ صاحب بنیادی طور پر کلاسیکی ادب کے جوہر شناس اور غالب کے قدر شناس بھی۔ شاید اس لئے مضمون تو غالب کے اس شعر سے شروع ہوتا ہے کہ:

ہوگا کوئی ایسا بھی کہ غالب کو نہ جانے
شاعر تو وہ اچھا ہے پہ بدنام بہت ہے

❁❁❁

اردو شاعری (ریختہ) کا آغاز تو امیر خسرو (وفات 1325) سے ہو جاتا ہے، لیکن اردو نثر کی پہلی مستند تصنیف فضل علی فضلی کی کربل کتھا کا زمانہ اس کے چار صدی بعد کا ہے (سنہ تصنیف 33-1732)۔ تعجب ہے کہ اردو کی پہلی نثر امر فضل علی فضلی کی کربل کتھا سے کم از کم پینتیس (35) برس پہلے، اواخر سترہویں صدی یعنی بعہد اورنگ زیب لکھی جا چکی تھی۔ (پیش نامہ تمنا، گوپی چند نارنگ، ص ۱۱)

گوپی چند نارنگ، ہیتی تنقید اور کوہان کا ڈر

• ڈاکٹر مظاہر عاشق ہرگانوی

نئے افکار و ادراک کے لئے نقطہ مطرب کی انگلی پکڑ کر چلنے والے بعض قلم کاروں کو اس کا دکھ ہوا کہ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے ساختیات اور پس ساختیات کے ساتھ ساتھ مشرقی شعریات کو کیوں کھنگال ڈالا اور یہ کہ علمی و ادبی نظام میں نیا مکالمہ قائم کر کے ہلچل کیوں پیدا کی؟

خاص طور پر جدیدیت کی تبلیغ کرنے والے بعض حضرات نے باضابطہ مہم چلائی کہ تھیوری کے حوالے سے کہیں گوپی چند نارنگ عہد ساز شخصیت نہ بن جائیں، لیکن بغض و حسد کی آندھی کے باوجود گوپی چند نارنگ منطقی، سائنسی اور ساختیاتی بصارت و بصیرت کے ضامن بنے، فکر شناس بنے اور تفہیم و تشکیل کے داعی بنتے چلے گئے۔ انہوں نے ذات کے خول سے باہر نکلنے کی، سماج سے بے تعلقی کی اور ایک ہی محور کے گرد چکر کاٹنے اور یکا تکیت سے آزاد ہونے کی سوجھ بوجھ دی اور وسعت نظر آ گئی عطا کی۔

گوپی چند نارنگ کی نشانیات اور مابعد جدیدیت کی کشادگی کو محدود نظر سے دیکھنے والوں میں ''عقل کل'' کے مالک شمس الرحمن فاروقی بھی ہیں۔ گوپی چند نارنگ نے ۱۹۹۷ء میں ماہنامہ ''صریر'' کراچی میں لکھا

> ''نئی تھیوری کے بارے میں جو کچھ لکھا جا رہا ہے وہ علم کی جستجو اور طلب میں ہے۔ اس کا مقصد کسی کو نشانہ بنانا نہیں ہے، نہ ہی کسی کے مطروحات کو نظر میں رکھ کر اس پر حملہ کرنا مقصود ہے، لیکن کیا وجہ ہے کہ شمس الرحمن فاروقی برابر الٹی سیدھی باتیں لکھتے چلے جا رہے ہیں۔ (مضمون ہیتی تنقید اور کوہان کا ڈر)

غور و فکر کی صلاحیت پر سوال کھڑا کرنا لازمی ہے۔ گوپی چند نارنگ نے ایسا ہی کیا ہے، لیکن شمس الرحمن فاروقی نے صرف ایک خاندان اور مسلک بند فکر یہ کو فروغ دینے اور اسی کے گرد گھومتے رہنے کے لئے تعصب برتا ہے۔ نارنگ کی نئی سوچ پر گولی مارنے کی کوشش کی ہے۔ اس بیجا آزادی کی وضاحت گوپی چند نارنگ اس طرح کرتے ہیں:

> ''ساختیاتی اسکولوں نے ''امریکی نیو کریشزم'' کی جڑیں کھوکھلی کر دی ہیں اور شمس الرحمن فاروقی کا ہیتی تنقید کی مثال، امریکی نیو کریشزم، پر مبنی ہے۔ بہت سوں کو شاید یہ معلوم نہیں کہ چند برس پہلے فاروقی صاحب ساختیات سے اتنے ناخوش نہیں تھے بلکہ مشعر شوانگیز کی اشاعت سے پہلے کے ایک مضمون میں انہوں نے مشتہر کیا تھا کہ اس کتاب میں اشعار میر کا ''وصعیاتر مطالعہ'' بھی پیش کیا جائے گا (وصعیاتر سے مراد ساختیاتی) اب وہ پول وی مان وغیرہ کے بھی بہت قائل تھے، لیکن جیسے جیسے انہیں احساس ہوتا گیا کہ پس ساختیات سے تو وہ بنیادیں ہی متزلزل ہو گئی ہیں جن پر ہیتی تنقید قائم تھی تو ان کے لئے سوائے اس کے چارہ نہیں تھا کہ وہ ساختیاتی اسکولوں کی مخالفت کریں۔''

ادب کی اپنی سیاست اپنی جگہ ہے، لیکن بزعم خود نظریات سے انکا سیدھا رابطہ و اشتراک نہیں ہے۔ گوپی چند نارنگ کے نزدیک کئی نظریات نے مدلل ثابت کر دیا ہے کہ کلی یا مطلق خود مختار ہے نہ خود کفیل اور معنی کی تشکیل میں زبان، تہذیب اور معاشرہ سب شریک ہیں۔ فاروقی کے حوالے سے ان کا مکالمہ کئی جہات اور کئی شعریات سے آگاہ کرتا ہے اور بعض غلط فہمیوں کا ازالہ بھی کرتا ہے۔

"دریدا دراصل فاروقی صاحب کی چڑ بن چکا ہے۔ "شعر شور انگیز" (جلد دوم) کا پورا مقدمہ غیر ضروری مباحث سے بھرا پڑا ہے جو دریدا اور تھیوری کے شدید نفسیاتی دباؤ میں لکھے گئے ہیں۔ فاروقی صاحب خود کہتے ہیں کہ سوسیر کی لسانی بصیرتوں کے بعد تمام علوم انسانیہ وہ نہیں رہے جو پہلے تھے۔ مجھ حقیر کا خیال ہے کہ بارتھ اور دریدا کے بعد ادبی تنقید وہ نہیں رہی جو پہلے تھی۔ دریدا تو دور رہا، شمس الرحمٰن فاروقی سوسیر کو بھی ٹھیک سے سمجھ نہیں سکے، ورنہ وہ اس قدر جھنجھلاہٹ کا شکار نہ ہوتے۔"

میکانکی علم اور غلط تاویلوں کو کھینچ تان کر بیان کرنے پر ایسی ہی نشاندہی ہونی چاہئے تھی جیسی نارنگ نے کی۔ مفاد پرست بے جا وقتی کائنات کے حصار کو تمیز کے ساتھ زندہ رکھنے کی ناکام کوشش ادب میں پرچون کی دکان کہلائے گی جہاں صرف لانا ہے اور "میں" ہے۔ گوپی چند نارنگ نے فاروقی کے خود پیدا کردہ مسئلے کو یوں حل کیا ہے۔

"وہ نئی تھیوری کی بصیرتوں کو لچائی ہوئی نظروں سے دیکھتے بھی ہیں اور ان کو صاف صاف قبول بھی نہیں کرنا چاہتے۔ چنانچہ ان کی ایجاد بندہ تھیوری اس داخلی تضاد سے اندر ہی اندر Crack ہو رہی ہے۔ حق بات تو یہ ہے کہ سب جانتے ہیں کہ انہوں نے جدیدیت کو بھی 'شب خون' برانڈ جدیدیت بنا دیا تھا (جو سکہ بند ہو کر از کار رفتہ ہو گئی ہے) تھیوری چونکہ Dynamic ہے وہ خانہ زاد نہیں ہو سکتی۔ تھیوری کسی سکہ بند نظریے میں مقید نہیں ہو سکتی۔ یہ کشادگی اور سماجی حرکیات کی طرف کھلتی ہے۔"

شمس الرحمٰن فاروقی معروضیت کی بات کرتے ہیں۔ خود کفیل اور خود مختار ہونے پر بحث کرتے ہیں اور مفکرانہ مصنف کی رٹی رٹ لگاتے ہیں۔ اس شعوری پابندی، غیر منطقی نوحہ گری، طرز اظہار اور فکری کشمکش کی وضاحت کو سند گوپی چند نارنگ عطا کرتے ہیں:

"بس ساختیاتی فکر اگر لفظ مصنف کو معنی کا حکم نہیں مانتی یا قاری کے زمانی تناظر پر بھی زور دیتی ہے تو اس کی تہہ میں مفکرانہ مصنف کے رد یا اقرار کی بحث ہرگز نہیں۔ مسئلہ معنی محض کا نہیں تشکیل معنی، معنی کی زمانیت اور قاری کے تناظر کا ہے۔ اگر فاروقی صاحب ایسا نہیں سمجھتے ہیں جو وہ سمجھتے ہیں تو یہ ایک شدید غلط فہمی ہے۔ امریکی نیو کریٹسزم میں The Intentional Fallacy کے بعد ان بحثوں کو بہت پھیلایا گیا۔ صرف اس لئے کہ فن پارے کی معروضیت یا خود مختاری کو مستحکم کیا جائے، لیکن پس ساختیات (یعنی نئی تھیوری) ان دونوں کو یعنی مصنف کو اور فن پارے کو اس طرح سے دیکھتی ہی نہیں، موضوعیت ہو یا معروضیت دونوں کی حیثیت مفروضہ سے زیادہ نہیں، کیونکہ دونوں تہذیب اور سماج کی تشکیل ہیں اور متحرک آشنا ہیں۔"

دراصل باشعور موضوعیت یا موضوع انسانی Human Subject ہی خود کفیل نہیں ہے یعنی متحرک آشنا ہے۔ ایسے میں فسطائیت اور رد فسطائیت کیا معنی رکھتا ہے، جب فسطائیت خود ایک "تشکیل" ہے۔

قابل تفہیم حوالہ کو اگر کوئی نہیں سمجھنا چاہے تو موجودگی بے معنی ہو جاتی ہے۔ فاروقی الزام لگاتے ہیں کہ پس ساختیات اتنی انقلابی نہیں ہے جتنی نارنگ سمجھتے ہیں۔

ارادی غلطی کا یہ جبر ہے ورنہ ساختیات تو متحرک ہے۔ اس میں سکہ بند نہ ہونے اور تغیر آشنا رہنے کی قوت ہے کیونکہ یہ تاریخ اور سماج کے کلچر پر تغیر پذیر ہے۔ کھولنے اور کھولتے جانے کی کارکردگی اور پراسراریت بھی اس میں ہے۔ پس Infrastructure Codes اور Dynamism کو سمجھنے کی ضرورت ہے، جو سمجھنا نہیں چاہتے وہ الزام تراشی ہی کر سکتے ہیں، بہت پرتی اور جکڑ بندی میں محبوس ہونے اور اس کے شکست ہو جانے پر گوپی چند نارنگ نے تفصیل سے سمجھانے کی کوشش کی ہے:

"دیکھئے Human Subject کے ماورائی بنیادوں

سے بے دخل کرنے کے، مبارک کام کا آغاز تو فرائڈ اور مارکس کے ہاتھوں شروع ہو گیا تھا، ہوسرل اور ہائیڈیگر نے اسے مزید آگے بڑھایا۔ وجودیت میں ذات کی اذیت Alienation اور بے معنویت سے یہ دائرہ مکمل ہو گیا۔ نئی فکریات نے البتہ اتنا اور کیا کہ مکمل بنیاد کے ڈھانے میں جو کسر رہ گئی تھی اسے لاکاں اور اس کے معاصرین نے پورا کر دیا۔ یہی وجہ ہے کہ معنی کے کسی ماورائی مرکز پر مبنی ہونے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ چنانچہ معنی جامد نہیں تاریخ کے محور پر گردش کرتی ہے۔ یہ جتنا اختراقی ہے اتنا زمانی طور پر موخر بھی ہوتا رہتا ہے۔ اسی لئے معنی جتنا سامنے ہے اتنا غیاب میں بھی ہے۔"

نو ساختیات کے بعد ہی موتی ہاتھ آتا ہے۔ جان بوجھ کر موتی کے دستیاب نہ ہونے کی بات کی جائے تو معنی کی زمانی و مکانی تعبیر کے فلسفیانہ جواز کو کیسے جانا جا سکتا ہے؟ تکثیر معنی اور حرکیات کی کھلی راہ کو کیسے پہچانا جا سکتا ہے؟ مستقبل میں سفر کرنے والے کی معنی کی پیچیدہ تہہ تک کیسے رسائی ہو سکتی ہے؟ اور قرأت کے فاعل کے لیے درک کے نتیجے سے واقفیت کیسے ہو سکتی ہے؟

کیا آمریت ہے؟ کیا ماندہ رویہ ہے؟ کیا ادب کو لونڈی بنانے کا؟ غلام بنانے کا؟

شمس الرحمٰن فاروقی کو اعتراض ہے کہ نئی فکریات کے مدنظر کسی اردو تخلیق کا مطالعہ نہیں پیش کیا گیا ہے۔

دن کو رات لکھنے والے کو روشنی کیسے دی جائے کہ خود نارنگ کے اندر کے مجموعہ ہائے مضامین (ترقی پسندی، جدیدیت، مابعد جدیدیت، جدیدیت کے بعد، فکشن شعریات، تشکیل و تفہیم، سانحہ کربلا بطور شعری استعارہ) علاوہ ازیں وزیر آغا، فہیم اعظمی، غلام صمدانی خضر، نیل، شافع قدوائی، سوالات، آصف فرخی اور دوسروں کے مضامین موجود ہیں۔ کتابیں منظر عام پر آ چکی ہیں۔ "حریر، دریافت، اوراق، سوغات" کو ہمارے ذہن میں رکھتے ہی رسائل میں چھپنے والے نکتے ہیں۔ نئے ذہنوں کا اثر سر چڑھ کر کیسے بولے اس بابت گوپی چند نارنگ بالتفصیل بتاتے ہیں:

"شکایت تو ان پڑھے لکھوں سے ہے جو آنکھیں رکھتے ہوئے بھی بے خبر ہیں۔ ضروری نہیں کہ اثرات وہاں ملیں جہاں ان کا اعلان ہو۔ اثرات تو بے تکلفی اور لاشعوری بھی چلتے ہیں۔ زمانہ بدل گیا، حالات بدل گئے تو ادب و تنقید بھی لامحالہ بدلیں گے۔ نعرے بازی والی ترقی پسندی بدل گئی تو جدیدیت بھی وہ نہیں رہی۔ چلئے بحث کی خاطر اگر ان کو مان بھی لیا جائے تو کیا اردو میں لکھنے والوں کی کسی کوتاہی یا کمی سے لازم آتا ہے کہ ضابطہ علم میں کوئی کمی ہے۔ تبدیلیاں تہذیبی اثرات پر ہوتی ہیں۔ نئی فکریات کوئی حکم نامہ تو ہے نہیں، الہام و تفہیم سابقہ روش سے الگ ہے اور آسان بھی ہے۔ تاہم اگر فاروقی صاحب ایسا سمجھتے ہیں تو دریدا کی نئی کتاب Acts of Literature (edit. Attridge 1992) یا نیری ہیکلس کی کتاب ولیم شیکسپیئر (پاز مطالعہ میں پڑھ، آکسفورڈ، 1989) دیکھیں۔ انہیں اپنے سوال کی بے وقعتی کا خود ہی اندازہ ہو جائے گا۔ اور تو اور خود فاروقی صاحب بدل گئے ہیں ورنہ 'تاریخ' کی طرف کیوں جاتے۔ وہ تو ادب کو تاریخی اور سماجی قدر سے بحث کرتا تھے اور ضد بھی کرتے تھے۔"

نئی فکریات ادب کی نوعیت، ماہیت اور قرأت کے فاعل سے بحث کرتی ہے اور نئی بصیرتوں سے کام لیتی ہے۔ نئی تھیوری نے نئی فکریات کی بہت سی ترجیحات کو بدل دیا ہے۔ یہ بدلاؤ فطری ہے کہ مقصدی، غیر مقصدی، منطقی یا غیر منطقی، تخلیقی اور تعبیری خانوں میں اسے منقسم نہیں کر سکتے۔ اس سے اظہار اور آہنگ متاثر ہوا ہے، لیکن

معنی اور کمیونی کیشن کا تنوع اور آزادی و کشادگی سامنے آتی ہیں جو زبان اور ادبی رویوں کی وسعت، تخلیقی پہچان اور ثقافت فکر کو سامنے لاتی ہیں اور طرز اظہار میں تازگی و وسعت پیدا کرتی ہیں۔ اس کی وضاحت گوپی چند نارنگ اس طرح کرتے ہیں:

"کئی نظریات نے بہت سی ترجیحات کو بدل دیا ہے۔ چند نقطوں میں ان سب کا احاطہ ممکن نہیں۔ ویسے بھی ساختیاتی موقف ایک پابندانہ موقف ہے جو کسی سکہ بند تعریف کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ تاہم جو تنقید معنی کے قائم بالذات یا کسی ماورائی مرکز کے تابع نہ ہونے یا متن کے خود مختار اور خود کفیل نہ ہونے، نیز ادب کے ثقافت و معاشرے کے اندر کسی نہ کسی سماجیاتی یا نظریاتی حالت میں پیدا ہونے اور کسی موقف کے "معصوم موقف" نہ ہونے اور اس کے ساتھ ساتھ قاری کے تفاعل اور قرأت کے عمل میں معنی کو Dynamic یعنی متحرک آشنا سمجھے یعنی معنود معنی ہی کو کل معنی نہ سمجھے یا حرکیات معنی کو تخلیقی عمل کا حصہ اور اختتامی عمل سمجھنے کو بطور اصول تسلیم کرتی ہو اور ان کی روشنی میں ادب کا مطالعہ کرتی ہو وہ کچھ اور نہیں بس ساختیاتی (مابعد جدید) تنقید ہی قرار پائے گی۔"

فاروقی صاحب جلد اور مصلحت آمیز خیال سب اور بعد از ہدایت اور نوقیت کے ادراج پر روک لگانے کی شعوری کوشش کرتے ہیں۔ اگر نظریات کے بدلاؤ سے استفادہ نہیں کیا جائے تو اقتصادیات، سیاسیات، نفسیات، سماجیات، لسانیات، مذہبیات اور ادبیات سبھی میں مسلسل اور متحرک آگہی کا خاتمہ ہو جائے گا۔ اس طبع سازی کی پول گوپی چند نارنگ اس طرح کھولتے ہیں:

"تبدیلی اس وقت جائز تھی جب فاروقی صاحب کو Suit کرتی تھی اور جب موصوف کی آمریت کو Suit نہیں کرتی تو تبدیلی ناجائز ہے۔ آئے دن نظریات بدلنے کی بھی خوب رہی یعنی سوسئیر کی اصبیر تھیں جنہوں نے انسانی علوم کی بنیادوں کو بدل دیا اور لاکاں، آلتھوسے، فوکو اور دریدا کی نئی فلسفیانہ چیل رفت جس نے فکر انسانی میں تغیر پیدا کر دیا، شمس الرحمٰن فاروقی اس کو آئے دن کے فیشنوں کا بدلنا کہہ رہے ہیں۔ اگر ایسا ہے تو کیا وجہ ہے کہ وہ خود اپنی تحریروں میں ان مفکرین کا نام لیتے ہوئے نہیں تھکتے۔ موقع بے موقع ان کے حوالے دیتے ہیں اور طویل اقتباسات نقل کرتے ہیں۔ ضرورت ہو یا نہ ہو وہ ذکر ضرور لے آتے ہیں۔ قاری کو مرعوب کرنے کے لئے یا کنفیوز کرنے کے لئے؟ یا اگر غیر اہم ہیں تو اتنی توجیہ کی ضرورت کیا ہے؟"

اس سلسلے میں گوپی چند نارنگ نے جمیل یوسف کے ایک مضمون کا حوالہ دیا ہے جنہوں نے فاروقی کے مضمون "غزل کی کلاسیکی شعریات" میں ہانس یاؤس کے بے جا طویل اقتباسات نقل کر کے مضمون کو ناقابل قبول بنا دیا ہے:

"کیا اس طویل مضمون سے ان کا مقصد قارئین پر رعب ڈالنا اور انہیں کنفیوز کرنا ہے۔ مجھے تو یوں لگتا ہے جیسے خود انہیں بھی واضح طور پر اس امر کا ادراک نہیں ہے کہ وہ کہنا کیا چاہتے ہیں۔"

گوپی چند نارنگ نے فاروقی کے ذریعہ کنفیوژن پیدا کرنے کی عادت کی کہانی اس طرح بیان کی ہے:

"فاروقی صاحب کی پرانی عادت Ono-upmanship کی ہے اور وہ قاری کو مرعوب کرنے کے لئے جا بجا نام پھینکتے رہتے ہیں۔ Name Dropping اور حوالے دیتے رہتے ہیں جن کا کوئی تعلق تحریر کے Substance سے نہیں ہوتا۔ گویا فیشن اور فارمولے کے ساتھ اڑنے کی عادت خود ان کی ہے۔

دوسروں کی نہیں۔"

شمس الرحمن فاروقی وقت کی آواز کا ساتھ نہیں دے سکتے۔ وہ آج بھی ۱۹۵۰، ۱۹۶۰ اور ۱۹۷۰ کے درمیان خود کو پاتے ہیں یا کلاسیک کی دہائی لگاتے ہیں۔ اسی لئے انجام و تفہیم سے اپنے آپ کو بچاتے ہیں۔ رد و قبول پر ان کی نگاہ ٹکی ہے۔ نئی تھیوری کے مباحث سے کتراتے ہیں، لیکن نئی فکریات اور نئی تخلیقات کی تحریک میں خود بھی شامل کرنے کی فکر میں لگے رہتے ہیں۔ ایک مثال New Historicism کی ہے۔ وہ اس کا ذکر اس طرح کرتے ہیں گویا یہ نپس ساختیاتی فکر سے بنیادی انحراف ہو۔ حالانکہ باختن سے آگے کی ادبی فکر اور نئی تعبیر و توسیع سے وہ آگاہ نہیں ہیں۔ گوپی چند نارنگ اس فرسودگی اور حصار کشی کو اس طرح آئینہ دکھاتے ہیں:

"پہلے تو تاریخ کو فاروقی ناٹ باہر سمجھتے تھے، اب اس کی رٹ لگانے لگے ہیں۔ یہ انقلاب کیسے آیا؟ گویا کوئی نئی چیز ہو، اوگھتے کو ٹھیلنے کا بہانہ۔ رہا مارکسی فکر کا سنبھالا تو وہ اس بات کو کیسے نظر انداز کر دیتے ہیں کہ اس عہد کا سب سے بااثر نقاد میری اینگلٹن جس کے آل الحد سرور بھی قائل ہیں، مارکسی ہے اور سب سے مشہور دانشور جس کا شرقی و غربی اور برصغیر میں بھی اثر و نفوذ ہے یعنی ایڈورڈ سعید وہ بھی مارکسی ہے۔ مزید یہ کہ نپس ساختیات بطور فلسفہ اگرچہ ڈگمل پر سوال اٹھاتی ہے، لیکن اس کی جدلیات میں ایک Shade بائیں بازو کا بھی ہے اور رد تشکیل سے بھی بائیں بازو والوں کو مفر نہیں۔ مارکسیت ایک سائنسی پراڈیکٹ بھی ہے۔ یہ نئی فکر کی کشا کشی ہے اور ارتقا کا لازمہ بھی ہے۔"

نئی تھیوری کے سمندر میں لہریں ہی لہریں ہیں جنھیں سمجھنے کے لئے اکیسویں صدی کے چیلنج کو بھی قبول کرنا ہوگا۔ حقیقت اور تجرید کے زندہ اور تغیر آشنا فلسفے تک رسائی حاصل کرنی ہوگی، ادب کی زمینی حقیقت کی قرأت کو وسعت دینا ہوگا اور ادبی جکڑ بند حسیت کو نئے تناظر سے آشنا کرانا ہوگا ورنہ ناگزیر تبدیلیاں تو ہوں گی ہی، یہ مجروح اور لہولہان کر دیں گے۔

کہا کوہان کا ڈر ہے، کہا کوہان تو ہوگا
کہا افغان کا ڈر، کہا افغان تو ہوگا

❀❀❀

فراق کی شاعری میں ایک ایسا حسن، ایسا رس اور ایسی لطافت ہے جو ہر شاعر کو نصیب نہیں ہوتی۔ ہندوستانی لب و لہجہ اور احساس جمال اردو شاعری میں پہلے بھی تھا، فراق کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے خدائے سخن میر تقی میر کی شعری روایت کی بازیافت کی اور صدیوں کی آریائی روح سے ہم کلام ہو کر اسے تخلیقی اظہار کی نئی سطح دی۔ ان کی شاعری میں ہماری تہذیب کی صدیاں بولتی ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ شاعر کے نغمے وہ ہاتھ ہیں جو رہ رہ کر آفاق کے مندر کی گھنٹیاں بجاتے ہیں۔ وہ جہاں انگریزی کے رومانی شاعروں سے متاثر ہیں، وہیں سنسکرت کاویہ اور شرنگار رس کی روایت کا بھی ان کے نظریہ جمال پر گہرا اثر ہے۔ فراق کا بنیادی موضوع حسن و عشق کی کیفیات اور جمالیات ہے۔ وہ جذبات کی تہہ تہہ اہتزازوں، جسم و جمال کی لطافتوں اور نشاط و درد کی ہلکی گہری کیفیتوں کے شاعر ہیں۔ ان کی آواز میں ایک ایسا رس، نرمی، لوچ اور دھیما پن ہے جو ان سے خاص ہے۔ الرحمن غزل اور ہندوستانی ذہن

(نہاد: گوپی چند نارنگ، ص ۴۳۰)

ورائے شاعری چیزے دگر است

(گوپی چند نارنگ کی غالب شناسی کا عمومی تبصرہ)

• علی احمد فاطمی

گوپی چند نارنگ ہمارے عہد کے ان ادیبوں، دانشوروں میں سے ہیں جن کی شہرت متنوع سے زیادہ عالمی ہے۔ اس کی وجہ ان کے دو کام ہیں جن کی حیثیت ادبی و تنقیدی تو ہے ہی نظریاتی بھی ہے۔ جہاں ایک طرف انھوں نے لسانیات، اسلوبیات وغیرہ پر عمدہ کام کیے ہیں وہیں دوسری طرف نئی تھیوری پر کام کرتے ہوئے ساختیات و مابعد جدیدیت پر بھی عمدہ اور یادگار کام کیے ہیں۔ اس لئے ان کی حیثیت صرف ایک روایتی نقاد کی نہیں بلکہ نظریہ ساز اور عہد ساز مفکر و دانشور کی بھی ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ اردو کے روایتی و تہذیبی قارئین ان جدید تھیوریز کو اتنا کتنا قبول کرتے ہیں اور کیا مقام دیتے ہیں کہ ان دنوں یہ خیال ہی نہیں اوہام بھی ہے کہ نئی تنقید تخلیق سے منفصل ہو کر محض تھیوری مشکل بحثوں میں الجھ کر رہ گئی ہے۔ یہ الزامات غور طلب ہیں اور بحث طلب بھی، لیکن یہ الزام گوپی چند نارنگ پر لگا پانا مشکل ہے کہ غزل پر، فکشن پر اور غالب پر ان کی بے حد اہم کتابیں اس بات کی چغلی کھاتی ہیں کہ تنقید نارنگ تخلیقی ادب سے الگ نہیں ہوئی ہے۔ قابل غور و قابل ذکر بات تو یہ ہوتی ہے کہ نئی تھیوری اپنے نظری تناظر میں پرانے ادب کا جائزہ لے اور نئے نظری زاویے سے، محض تنقیدی حوالے سے نہیں بلکہ تہذیبی حوالے سے بھی اپنی فکر کو مستحکم کرے ورنہ پھر وہی حشر ہوگا کہ جدیدیت کا شور غل تو بہت ہوا اور اس نے ایک نظری جہت بھی قائم کی، لیکن نقاد لے لئن جا پہنچے گئے کا تیکی وقتی انداز سے نظری اور تنقیدی عمل کا یہ تضاد الجھنیں تو پیدا کرتا ہی ہے، یہ اعتباری کو بھی اجاگر کرتا ہے۔ اسی لئے بزرگوں کا قول صداقت پر مبنی ہے کہ ادب میں گرم بازاری سے زیادہ ایمانداری کام کیا کرتی ہے اور تنقید میں تھیوری کا جوال کم تفہیم کا سوال زیادہ کام آتا ہے۔ اسی تسلسل و تناظر میں تلاش کی ضرورت ہے کہ نارنگ کی نئی کتاب "غالب کی" آگے جس کے ان دنوں بڑے چرچے ہیں، تبصرے ہیں، اس میں فکر و نظر کی دیانت داری کس نوع کی ہے یا نئے تھیوری مشکل رویے و نظریے، پرانے غالب کی تلاش و تحقیق میں کس قدر معاون ہیں اور آج کے حالات سے کس قدر ہم آہنگ۔

کتاب کے عنوان کے ساتھ چار اصطلاحوں کو بھی جلی حروف میں رقم کیا گیا ہے۔ معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، طوطیا اور شعریات۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ کتاب انھیں اصطلاحوں اور فلسفوں کے ارد گرد غالب کا جائزہ لیتی ہے۔ ابتدائی اوراق میں نظیری کے دو اشعار ہیں، حالی کی "یادگار غالب" سے ایک واقعہ بھی رقم ہے جو غالب کی شاعری اور ان کی جدلیاتی شخصیت کی طرف بلیغ اشارے کرتے ہیں۔ ان سب کی تفسیر دیباچہ میں ملتی ہے۔ دیباچہ اپنے آپ میں ایک مکمل باب بلکہ کتاب ہے جس کی ابتدا اس خیال سے ہوتی ہے:

> "غالب کا کلام جام جہاں نما ہے۔ غالب کے اشعار میں نہایت دقیق، دوررس اور پیچ در پیچ معانی کی ایک حیرت زا اور عمیق دنیا آباد ملتی ہے۔" (ص ۱۳)

لیکن اس خیال سے زیادہ اہم سوال ہے جو صرف تنقیدی نہیں، ادب زندگی سے بھی رشتہ جوڑتا ہے اور یہ بھی کہ غالب کی شاعری بھی سوال در سوال کے گھیرے میں ہے۔ حتیٰ کہ دیوان کا پہلا مصرع نارنگ کا سوال ہے:

> "وہ کیا چیز ہے جو کوندے کی طرح لپکتی ہے اور ظلمتان معنی کو روشن کرتی چلی جاتی ہے؟" اور میرے نزدیک اس سے زیادہ یہ سوال اہم ہے، "اس میں وہ کون سی

صداقت اور انکشافی قوت ہے کہ آج بھی یہ شاعری انسانی سربلندی اور شرف و امتیاز پر اعتماد اور اعتقاد بڑھاتی ہے۔ زندگی کے حسن و انتظار اور کیف و سرور کے لطف کو بڑھاتی ہے۔" (ص ۱۳)

انسانی سربلندی اور زندگی سے بڑھ کر اور کیا شے ہو سکتی ہے۔ غالب کی شاعری کو جس زاویے سے دیکھئے اس کا مرکز و محور الگ نہیں ہوتا اور یہ دونوں اپنے آپ میں غیر معمولی قوتیں اور حیرتیں ہیں کہ اس کے پڑھنے والے و مطالعہ سب کو حیرت میں ڈالے ہوئے ہے۔ غالب نے دنیا کی اسی حیرت زا کیفیت اور آدم ذات کو ہی مرکز بنایا اور نشانہ بھی اور اس کے درمیان اپنے آپ کو بھی لا کھڑا کیا۔ اسی لئے اکثر زندگی کی طرح غالب بھی نافہم اور کج فہم نظر آتے ہیں، کبھی سوالوں کے گھیرے میں، کبھی وہ سب کو گھیرے یا سب ان کو گھیرے میں لا کھڑا کر دیتے ہیں نقادوں کو بالخصوص، لیکن تیاری کبھی سلجھاتے نظر آتے ہیں جس کی تازہ ترین اور قابل قدر کوشش ہے یہ کتاب اور گوپی چند نارنگ جو غالب کے شعر کی طرح چیز ہے اگر دست، تنے نارنگ نے نامعلوم کا سفر کیا ہے اور یہ کارآمد جملہ

"نامعلوم ہم غالب کو وہاں اٹھاتے ہیں جہاں روشنی ہے، جہاں سب معلوم ہے۔ غالب شعریات میں سب کچھ روشنی میں لاتے نہیں ہے۔" (ص ۱۴)

اب دیکھنا یہی ہے کہ یہ نامعلوم کا سفر معلوم اور اس سے زیادہ محسوس تک کس طرح گزرتا ہے۔ گفتگو حالی کی "یادگار غالب" کے ذریعہ آگے بڑھتی ہے۔ چند سطروں کے بعد یہ اعتراف بھی "آج بھی غالب پر سب سے اچھی کتاب "یادگار غالب" ہی ہے اور غالب تنقید کی اکثر راہیں اسی کتاب سے نکلتی ہیں۔ یہ نارنگ کا ایمانداران اعتراف ہے ورنہ اکثر جدید ناقد غالب یا تنقید شناسی کے ضمن میں حالی کو خاطر میں نہیں لاتے اور بعض تو مذاق اڑاتے نظر آتے ہیں، لیکن نارنگ حالی کو پوری اہمیت دیتے ہیں خصوصاً حالی کی دو اصطلاحات پر "طرفگی خیالات" اور "جدت و ندرت مضامین" حالانکہ انہیں دونوں کے ارد گرد جدید تنقید بھی نظر آتی ہے تاہم حالی کی روشن خیالی انہیں مواقع نہیں آتی۔ حالی کی اہمیت تسلیم کرتے ہوئے نارنگ صاف طور پر لکھتے ہیں:

"حالی نے بجا طور پر سب سے زیادہ زور طرفگی خیالات اور جدت و ندرت مضامین پر دیا ہے۔ یہ سب تو بہت خوب ہے مگر اس پر نظر رکھتے ہوئے اور حالی کی آرا سے استفادہ کرتے ہوئے ہماری بھی دستجو اس سے ماورا ہونے کی ہے اور ہماری کوشش یہ رہی ہے کہ اس رموز یات شعری کے پس پشت کیا کوئی اضطراری و لاشعوری حرکی تخلیقی عنصر یا الاؤ ایسی بھی ہے یا دوسرے لفظوں میں کوئی ناگزیر شعری یا بدیہی منطق ایسی بھی ہے جو غالب کی نادرہ کاری یا طرفگی خیال کی تخلیقات میں بالخصوص طور پر اکثر و بیشتر کارگر رہتی ہے اور غالب کے جملہ تخلیقی شعری عمل کی شیرازہ بندی کرتی ہے۔" (ص ۱۵)

اس ضمن میں وہ حالی کی کیوں و نزا کتوں پر معترض ہوتے ہیں اور کئی سوال قائم کرتے ہیں۔ حالانکہ حالی کے دور تک علم و فن اور نقد و نظر کی جو صورتیں تھیں، ان کے پیش نظر یہ سوالات قدرے سخت ہیں تاہم یہ سوال بے حد اہم ہے کہ "وہ کیا اضطراری کیفیت یا لاشعوری لاوا ہے جو شاعر کے ارادے اور اختیار سے دور ہے؟" اور پھر یہ بھی کہتے ہیں "تخلیقی عمل یوں بھی بھید بھرا راستہ ہے۔ تنقید اس کی تہہ پانے کا دعویٰ نہیں کر سکتی فقط قرأت کی بنا پر رائے قائم کر سکتی ہے۔" کبھی کبھی تو غالب تنقید میں بھی کچھ ایسے بھید آ جاتے ہیں جن کی تہہ پانے کا دعویٰ کون کر سکتا ہے۔ جدید لسانی اشیع یا ترکیبات نئی کو بھی سمجھ پانا کیا آسان ہے اور یہ نکتہ بھی غور طلب ہے کہ نارنگ کے نزدیک ندرت خیال اور مرکز خیال سے زیادہ یہ اہم ہے کہ یہ عناصر تشکیل شعر میں قائم کیسے ہوتے ہیں؟ یعنی کیا سے زیادہ کیسے پر زور ہے، حالانکہ یہ بھی ہے کہ اس نوعیت کا راز کیا ہے۔ یہ نوعیت فکری ہے، لسانی یا داخلی۔ یہاں سوال اٹھ سکتا ہے، لیکن فوراً ہی تشکیل شعر اور معنی آفرینی کے توازن سے کچھ اٹھانے کی

سمتی اور تخلیقی نارنگ کے نقطہ نظر کو تقریباً واضح کر دیتی ہے، تاہم وہ تخلیقی عمل پر زیادہ زور دیتے ہیں جس سے تفکیر از خود تخلیق کے دائرے میں آ جاتی ہے۔ اس مقام پر نارنگ مابعد جدید ناقد کم، جدید ناقد کے طور پر زیادہ دیکھے نظر آتے ہیں جو اسلوب بیان کی تہہ نشینی اور حرف و لفظ کی خدمت بیانی پر زیادہ زور دیتا ہے۔ ممکن ہے کہ غالب تنقید اس رویہ نظریہ کے بغیر اہل فہم اور ادراک کی منزل پر نہ پہنچ سکتی ہو۔ یہاں بھی غالب کی ہی افضلیت کا سکہ جمتا نظر آتا ہے، لیکن میرے نزدیک اس کتاب کا وہ حصہ زیادہ اہم اور قابل غور ہے جہاں نارنگ شعر غالب یا شعریات غالب کو ہندوستانی تہذیبی اور فکر و فلسفہ کے وجدان اور گیان دھیان میں جانچتے پرکھتے ہیں کہ معاملہ و مقدمہ تخلیقی عمل کا ہو یا معنی آفرینی، ندرت خیالی کا، ان کے رشتے بالواسطہ یا بلاواسطہ ہندوستانی فکر و فلسفہ سے ہی تعلق رکھتے ہیں۔ یہ الگ بات ہے غالب زیادہ تر شعوری اور کبھی کبھی لاشعوری طور پر اپنے تخلیقی عمل کو از راہ جدت اس طرح پیش کرتے ہیں جو بقول نارنگ:

"اگر اس میں سیدھی بات بھی داخل ہوتی ہے تو ٹیڑھی کھاتی ہوئی نکلتی ہے۔"

اور فرماتے ہیں یہ تیہ خیز بات بھی سامنے آتی ہے

"جدیدیاتی مرکبات غالب کی فکر و تخلیقیت کا جوہر خاص ہے۔ جدیدیاتی وضع کا دستور غالباً دستور خاص ہے جو ان کی پوری شاعری کی تخلیقیت میں جاری و ساری اور قرینہ یقین ہے کہ اس سے صرف نظر غالب کے چراغان معنی اور طرز گل و برگ گوئی کی کوئی توجیہہ ممکن ہی نہیں۔" (ص ۱۸)

جدیدیاتی مرکبات، جدیدیاتی وضع، جدیدیاتی گرفت سے مراد نارنگ کیا کہتے ہیں، اس کی وضاحت باب دوم میں زیادہ ہوتی ہے جس کا عنوان ہے "دوائر ہند اور جدیدیات کی" لیکن اس سے قبل دو باب اور ہیں۔ جمالی پیکار غالب اور اہم (باب اول) اور بالجبوری دیوان غالب اردو پر متقدس (باب دوم)۔ دونوں ہی باب پس منظر کے طور پر پیش کئے گئے ہیں۔ دیباچہ جو اپنے آپ میں ایک باب ہے یا پوری کتاب کی تلخیص ہے اس میں وہ غالب کی شاعری کو بے صدا خاموشی کی شاعری کا نام دیتے ہیں۔ لکھتے ہیں:

"انسانیت کی ازلی معصومیت اور بے لوثی کی زبان کہیں کھو گئی ہے۔ غالب کی شاعری اس خاموشی کی زبان یا شرف انسانی یا معصومیت کی ازلی زبان کی بحالی کی سعی کا درجہ رکھتی ہے۔" (ص ۱۹)

لیکن اصل تلاش ہے جدیدیاتی گرفت کی جسے وہ اپنشدوں میں تلاش کرتے ہیں۔ یہ وہی فکر سے بھی متاثر ہوتے ہیں، لیکن وہ یہ بھی واضح طور پر کہتے ہیں کہ شعوریتا ماورائی فکر ہے اور غالب کی فکر غیر ماورائی اور یہ معنی خیز جملہ:

"غالب کا سنیما عرفان نہیں انسان ہے۔ انسان کی آرزوئیں اور تمنائیں۔" (ص ۲۰)

لیکن نارنگ یہ بھی کہتے ہیں کہ غالب کی جدیدیاتی فکر میں ماورائی فکر بھی آ کر لباس پہن لیتی ہے اور گوناگوں مختلف الوضع ایوں میں داخل ہو جاتی ہے۔ اس لئے نارنگ کا خیال ہے کہ

"غالب کی فکر میں اگر کوئی غیر ماورائی ارضیت اساس سرچشمہ ہو سکتا ہے تو وہ شعوریتا معاش مرکبات ہی ہے۔"

لیکن عاجزی سے یہ بھی کہتے ہیں کہ:

"یہ طریق محض یا طور محض ہے۔ معمولہ و موصولہ کے رنگ کالے اور آزادی و آگہی کے احساس کی راہ کھولنے کا۔" (ص ۲۰)

اس کے بعد پھر جدیدیاتی لگی اس حد تک کہ

"یہ جذبہ وہ ہی غالب کو پاکیزگی رسم و رہ عام اور پاداش عمل کی طبع خام کے خلاف مجتہدانہ کردار ادا کرتی ہے یا فیض یا اقتدار اور عاسیانہ کی تلوار کی کاٹ ہے۔" (ص ۲۰)

اس سے غالب کی شعریات قائم ہوتی ہے اور یہ ترقی پسند جملہ بھی:

"یوں تو یہ شعریات، شعریات محض نہیں، زندگی

کے مترادف دیوانہ بھر سے تکمیلت کا حصہ بن جاتی ہے اور
آزادی کی کشادگی کی نوید دیتی ہے۔" (ص ۴۰)

اور یہ جملہ

"غالب کی زندگی اور شاعری انسانی آزادی اور شرف کی
سب سے بڑی تہذیبی اور ثقافتی دستاویز ہے۔"

آزادی اور کشادگی کے ایک روپ ہوا کرتے ہیں۔ سردار جعفری، احتشام حسین، ممتاز حسین، محمد حسن وغیرہ کی غالب شناسی بھی انھیں معاصری تناظر والی کشش ہے۔ اور غالب نے ایک خط میں لکھا تھا:

"میں انسان نہیں بلکہ انسان شناس ہوں۔"

سردار، احتشام تو انھیں زندگی شناس بھی کہتے ہیں اور غالب کے فکر کو انسانی اور زمینی جڑوں میں تلاش کرتے ہیں اور حکمت انسانی میں بھی۔ یوں بھی جب انتشار و افلاس ہو تو مقصد صرف انتشار و بے اطمینانی کی نہیں بلکہ زندگی کی ہوتی ہے۔ تلاش زندگی اور مقصد زندگی باہم شیر و شکر ہوتے ہیں۔ انسان شناسی ہی عہد شناسی اور زندگی شناسی کی طرف لے جاتی ہے۔ غالب اگر ماضی پرست ہوتے تو گریہ کرتے، ماتم کرتے، لیکن غالب کے یہاں زندگی کے ارتقا کا باقاعدہ ایک تصور ملتا ہے۔ وہ آرزو، شوق، تمنا، حسرت اور تعمیر کی باتیں کرتے ہیں۔ غالباً اسی کو نارنگ نے بدلی ہوئی تخلیقات اور کیفیات میں جدلیاتی کیفیت کا نام دیا ہے۔ اسی لئے میں اپنی باضابطہ گفتگو باب سوم بعنوان "دانش ہند اور جدلیاتی تخیل" سے کرتا ہوں۔ اس باب کی شروعات اس جملے سے ہوتی ہے:

"ہندوستانی فلسفہ کا کوئی تصور جدلیات کے بغیر ممکن
نہیں۔" (ص ۷۳)

اس لئے نارنگ کا خیال ہے کہ یہ تصور قدیم ہندوستان کے فلسفہ میں بنیادی منطق کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کے بعد وہ فلسفہ کی بات کرتے ہیں اور اس پورے فلسفہ کی وضاحت کرتے ہیں جو نازک ہے، پیچیدہ ہے اور کہیں کہیں ناقابل فہم بھی۔ الغرض وہ کمال بصیرت کے سرے دیوانے لاتے ہیں اور یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ

"کلی میں اثبات کا کرب ہے اور اثبات میں کلی۔" (ص ۷۹)

اور اسی طرح وہ شعر یا شے کے حوالے سے گفتگو کرتے ہوئے حسن و غیر حسن، وفا و جفا کی بحثیں کھنگالتے ہیں اور اثبات و نفی کی ان گفت صورتیں پیش کرتے ہیں۔

آگے وہ باب میں وہ بودھی فکر اور شونیتا کا ذکر کرتے ہیں۔ اس کا آغاز بھی اس جملے سے ہوتا ہے:

"بودھوں کے نزدیک شونیتا (شونیہ تا) منتہائے دانش
ہے۔" (ص ۸۹)

اور پھر وہ اس بودھی فکر کی تشریح کرتے ہیں جو برہمن واد کے خلاف جاتی ہے۔ چند جملے ملاحظہ کیجئے:

"جو شے اپنی اصل نہیں رکھتی، وہ اپنی غیر اصل بھی نہیں
رکھتی اس لئے کہ غیر وجود بھی اسی کا ہو سکتا ہے جس کا
وجود ہو۔" (ص ۹۲)

"ماہیت وجودی (Ontological) فکر کا سارا کھیل وجود
و لاوجود کا کھیل ہے۔" (ص ۹۳)

اور اب یہ خوبصورت معنی خیز جملے دیکھئے:

"تخلیقی دنیا ہے لوث آزادی کی وہ دنیا ہے جہاں
دنیوی آلائشیں پگھل جاتی ہیں اور تخلیق کے کوندے یا
White Heat سے نکل کر ایک ایسا انسانی چاندنی
جہان معنی وجود میں آتا ہے جس کی اپنی زمین اپنا
آسمان اپنے دشت بھی ہیں۔" (ص ۹۵)

ویدانت کا شونیتا سے فرق، شونیتا اور زاہدیت، شونیتا اور وید اور آخر میں خاموشی کی زبان کو عالمانہ ڈھنگ سے پیش کیا گیا ہے۔ ہر چند کہ یہ فلسفے آسان نہیں اور انھیں سمجھنا اور سمجھانا بھی آسان نہیں، لیکن نارنگ نے اپنے مخصوص اسلوب اور منطقی وضاحت کے ساتھ ان امور پر عمدہ گفتگو کی ہے۔ ساتھ ہی اس فلسفہ کی فکری اور شعری روایت پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ زیر زمین تخلیقی جڑوں کو تلاش کیا ہے اور بھگتی کی روایت پیش کرتے ہوئے باب ششم میں بیدل،

غالب، عرفان اور دانش ہند کے امتزاج و انجذاب کو طرح مفکرانہ و عالمانہ انداز سے پیش کرتے ہیں جس سے نہ صرف غالب بلکہ مشرق کی پوری شعری روایت، فکر و فلسفہ، تہذیب و تاریخ، مذہب و ثقافت کے پیش تر عناصر پہلی بار اپنی گرہیں کھولتے نظر آتے ہیں۔ گرہ کشائی اور عقدہ کشائی کے یہ کام بہ حسن و خوبی انجام دیے گئے ہیں اور یہ کام نارنگ جیسا دانشور ہی کر سکتا ہے کہ ان کی نگاہ ہندو فلسفہ پر بھی اتنی ہی ہے جتنی کہ ایرانی اور ہندوستانی اردو اور فارسی پر کہ غالب کی شخصیت و شاعری کی عظمتیں، رفعتیں انھیں بنیادوں پر کھڑی ہیں اور یہ بھی کہ خیالات کی بلندی، پرواز فکر کو کس شاعر سے جا ملاتی ہے یہ طے کرنا بھی مشکل ہوا کرتا ہے۔ غالب بیدل کے مداح تھے لیکن بیدل چغتائی تھے اور غالب ترکی۔ حالی پانی پت کے تھے اور یادگار غالب جیسی غیر معمولی کتاب لکھنے کے باوجود وہ شعری اور تخلیقی سطح پر اکبر آباد کے نظیر سے زیادہ قریب نظر آتے ہیں تو ہم فکری اور ہم رنگی کے معاملات عجیب و غریب ہوا کرتے ہیں۔ کم و بیش یہی صورت غالب اور بیدل کی ہے کہ بقول نارنگ ''بیدل گوتم بدھ کی سرزمین بہار میں پیدا ہوئے۔ دنیا کے لیل و نہار دیکھے، صولتوں کے اطوار اور سرمد کی شہادت اور شاہ و گدا کی قربت۔'' یہاں کی اوراق بیدل کی بے دلی اور بے کلی پر رقم ہوتے ہیں، درمیان سے نکلتا ہے انسان۔ وہی انسان غالب کے یہاں بھی ہے۔ اپنی پوری انسانیت اور عظمت لیے ہوئے۔ اسی لیے غالب کے ہندو مسلم بھی دوست ہیں اور شاگرد بھی۔ بیدل کی طرح غالب نے بھی فارسی زبان میں شاعری کی، لیکن نام عروج اور کمال شہرت ملا اردو دیوان کو بھی تو نارنگ یہ کہنے میں حق بجانب ہیں:

> ''ہر چند کہ وہ کہتے ہیں کہ میری شاعری ایک باغ کی طرح ہے جس کے دو دروازے ہیں۔ ایک اردو، دوسرا فارسی اور وہ اپنی فارسی شاعری کو اردو شاعری پر ترجیح دینے کا کوئی موقع ہاتھ سے جانے نہیں دیتے تاہم حیران کن ہے کہ غالب کی تھی بھر اردو شاعری کی جتنی تفسیریں اور جتنی تنقیدیں لکھی گئی ہیں شاید ہی کسی شاعر پر اتنا لکھا گیا ہو۔ شاید ہی کوئی دوسرا شاعر ہو جس کو ہر رنگ کے صاحبان فہم و بصیرت نے ایسا خراج تحسین پیش کیا ہو۔'' (ص ۱۹۱)

جیسا کہ عرض کیا گیا کہ پورے باب میں بیدل اور غالب۔ غالب اور بیدل کے نظریہ معنی اور شعریات پر تفصیلی گفتگو ہوتی ہے۔ نیز فلسفیات اور لسانیات پر بھی جس کے نارنگ ماہر ہیں اور اپنی مہارت سے طرح طرح کی موشگافیاں کرتے ہیں۔ چند جملے دیکھیے:

> ''معنی ہر چند کہ لفظ سے آگے جاتا ہے، لیکن لفظ سے نشو و نما پاتا ہے۔'' (ص ۲۰۵)
>
> ''معنی و صورت ساتھ ساتھ نشو و نما پاتے ہیں، لیکن معنی لفظ اتنا نہیں جتنا کہ وہ لفظ میں سما سکتا ہے۔ مادہ تحلیل ہو جاتا ہے اور خیال کے جوہر کا زیر و بم کائنات کی گردش کے ساتھ جاری رہتا ہے۔'' (ص ۲۰۶)
>
> ''عظیم الزماں کا خیال ہے کہ رواج عام کے گھونگے پانیوں میں سے بھی صدف نکال لیتے ہیں اور موتی رول لیتے ہیں۔'' (ص ۲۰۹)

اور ان جملوں کی دبازت اور ثقالت بھی ملاحظہ کیجیے:

> ''غالب تک آتے آتے شعری منطق اور قول محال کی یہی طرفگی و طباقی ایک پیچ اور اضطراب انگیز جدلیات اساس ترکیبات معنی میں داخل جاتی جو ہر طرح کی طرفوں تضادات کو درگزتی اور فارسی و اردو کے حسن کارانہ امتزاج کی یکسر نئی قوس قزح کو خلق کرتی ہوئی مجموعی کے ایک ایسے درجہ پر فائز ہو جاتی ہے جس کی کوئی مثال نہ اس سے پہلے تھی نہ بعد میں نظر آتی ہے۔'' (ص ۲۰۹)

پھر کئی جملے فطری طور پر خلق ہوتے ہیں کہ بیدل، غالب پر لکھتے ہوئے فکر و فلسفہ کے زینوں پر چڑھتے ہوئے فلسفہ کی پیچیدہ راہوں سے

گزرتے ہوئے ان کی مشکل زبان کا ورثا فطری ہے اور فکری بھی۔ اچھی بات یہ ہے کہ نارنگ غالب کے فکری سوتے ہندو فلسفہ اور ہندو جمالیاتی تہذیب میں تلاش کرتے ہیں اور یہ اعلان کرتے ہیں کہ غالب صوفی نہ تھے، ہر چند کہ ان کے سلسلے صوفیوں سے تھے، صوفیانہ عناصر بھی آس پاس نظر آتے ہیں، تاہم نارنگ واضح طور پر کہتے ہیں:

"غالب نہ صوفی تھے، نہ درویش، نہ فقیر۔ وحدت الوجود سے ان کا لگاؤ نظری مماثلت سے زیادہ نہیں۔ غالب کے تصوف کی اہمیت کی نوعیت خالص تہذیبی ہے نہ کہ بیدل، عرفی صوفی صافی اور عارف کامل ہیں۔ سچی بات یہ ہے کہ غالب کی آگہی اور تگ و تاز کا میدان تصوف نہیں بلکہ زندگی کی بوقلمونی، انسان اور انسان کی آرزوئیں اور تمنائیں ہیں۔ غالب مقدر انسانی، تقدیر کے نا قابل فہم تقاضات اور آرزو و شکست آرزو کے ترجمان ہیں۔

نہ گل نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز
میں ہوں اپنی شکست کی آواز

(ص ۲۱۷)

یہیں غالب، بیدل سے الگ ہوتے ہیں اور اپنی دنیا آپ بناتے ہیں، لیکن اس دنیا میں وہ فلسفہ کہاں ہے جس پر نارنگ زور دیتے آئے ہیں۔ اس کا ذکر گیارہویں باب میں ملتا ہے جہاں وہ جدلیاتی وضع، شعریات اور غالب کو ملا جلا کر گفتگو کرتے ہیں۔ باب کی ابتدا میں دو اشعار ہیں جس سے فکر غالب اور شعر غالب کی اپنی منفرد شناخت ہے۔ یہ فکر اور یہ انفرادیت نارنگ کی نظروں میں کیا ہے، اس پر گفتگو ٹکڑوں ٹکڑوں میں مختلف باب میں ہوتی آئی ہے۔ اس باب کا پہلا موضوع ہے "جدلیات وضع غالب کی خاص ہیئتی وضع۔" سابقہ گفتگو کی روشنی میں وہ کئی نتائج برآمد کرتے ہیں جن کی تفصیل پیش کرنا ممکن نہیں، صرف ایک پہلو کے ذکر سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

"غالب طبعاً یہ انتخاب طور پر روش عام سے نفرت کرتے ہیں۔ ان کی شدید انفرادیت انہیں فرسودہ، پامال اور سانچے کے معمول روایتی مضامین، شعریات اور طرز بیان کے خلاف بغاوت پر برابر اکساتی رہتی ہے۔ وہ کسی ایسے نظریاتی، فلسفیانہ، جمالیاتی یا شعریاتی موقف کو سرے سے اختیار نہیں کر سکتے جس پر عوام الناس کی قبولیت کی یا رواج عام یا روایتوں کی چھاپ بھی پر چھائیں ہو۔" (ص ۴۵۴)

اور پھر یہ نتیجہ

"غالب کی سائیکی، ان کی افتاد و نہاد اور ان کے لاشعوری تخلیقی عمل کا ناگزیر حصہ ہے اور جدلیاتی نفی کا یہ عامل غالب کے ذہن و مزاج میں بطور جوہر کے جاگزیں ہے۔ گویا غالب کی خیال بندی اور معنی آفرینی میں جہاں دوسرے شعری لوازم و مسائل پرورش کار آتے ہیں۔ جدلیاتی وضع کا دستور تخلیقی اعتبار سے دستور خاص ہے۔ چنانچہ اس سے صرف نظر کر کے ان کے نیرنگان معنی اور طرفگی و بدیع گوئی کی کوئی توجیہہ مکمل نہیں ہو سکتی۔" (ص ۴۵۳)

دوسرا پہلو خاموشی بطور زبان، یہاں بھی وہ غالب کی معنی آفرینی اور کمال فن کو ان کے جدلیاتی عمل سے وابستہ کرتے ہیں بلکہ لازم و ملزوم قرار دیتے ہیں۔ زبان کی خاموشی اور ہماری کو بھی وہ جدلیاتی عمل سے جوڑتے ہیں جو خود غالب ہے اور بحث طلب بھی، لیکن یہاں نارنگ کی گہری نگاہ بہر حال ایک نکتہ نکالنے میں کامیاب ہے۔ طبیعت کی طرفگی اور سیمابی کیفیت، غالب کی بے چین اور اضطرابی صورت، ذہانت اور کہیں کہیں شرارت کو نارنگ نے بڑے سلیقے سے ایک منضبط فکر و فلسفہ کا نام دے دیا ہے اور اتنے ہی سلیقے سے اسے دانش ہند اور یوگی فکر سے بھی جوڑ دیا ہے۔ خارجی و باطنی نقوش کے ذریعہ شوخیٔ کو زیر بحث لا کر ایک نئی تعبیر پیش کی ہے اور اشعار غالب یا شعریات غالب پر منطبق کر کے بار بار یہ بھی کہتے رہے کہ:

"غالب عارف نہیں ہیں، لیکن ان کے تخلیقی استغراق کی

نوعیت مارکس سے ملتی جلتی ہے۔ وہ بے خودی کا ذکر کرتے ہیں، لیکن ان کا راستہ بے خودی یا فنا کا نہیں ہے۔ ان کی راہ آگہی کی راہ ہے اور اکثر و بیشتر وہ اسی آگہی کے ذریعہ طلسم کدہ کائنات کے روبرو ہوتے ہیں اور جہانِ معنی کی جلوہ کشائی کرتے ہیں۔"

حوالہ غالب ضرور ہیں، لیکن نارنگ خارج و باطن، وجود و عدم، وجود وغیرہ کو ایک نئے فلسفہ کی وساطت سے نیا رخ دینا چاہتے ہیں اور اس میں وہ کامیاب بھی ہیں، لیکن جہاں وہ نتائج برآمد کرتے ہیں وہ منطقیاتی طور پر ضرور نئے سے لگتے ہیں، لیکن کیا وہ فکری طور پر بھی نئے اور انوکھے ہیں، امر غور طلب ہے۔ مثلاً یہ جملہ دیکھئے:

"غالب کی شاعری زندگی کی معنویت اور محبت کی بازیافت کی شاعری ہے۔ یہ زندگی کے حسن و نشاط، اشیاء و آگہی اور آزادی کے احساس پر انسان کے یقین کو از سر نو بحال کرنے کی شاعری ہے۔" (ص ۴۶۵)

اگلا پیراگراف مارکس سے متعلق ہے جس کا عنوان ہے "جدلیات، مارکسی جدلیات، ہیگلی جدلیات، متصوفانہ جدلیات اور غالب شعریات۔" میرے نزدیک یہ باب بے حد اہم ہے اس لئے کہ مارکسی نظریہ میں جدل یا جدلیات کی اصطلاح قدرے مختلف ہے۔ شاید اسی لئے نارنگ نے پورے پانچ صفحات کے بعد یہ وضاحت ضروری سمجھی:

"جدلیات عربی مادہ جدل سے ہے۔ اردو میں اور اصطلاح جدلیات کا چلن زیادہ قدیم نہیں ہے۔ مغربی فلسفہ کی روایت میں جدلیات کی ترقی یونانی فلاسفہ کے بعد کانٹ اور ہیگل کی مرہون منت ہے، لیکن اس کی اصل شہرت مارکس اور انجلز کے 'جدلیاتی مادیت' کے اشتراکی نظریے کی بدولت ہوئی جو ذہن پر مادے کے نظریۂ تفوق اور ہیگل کی جدلیات کا امتزاج ہے جس میں متقابل قوتیں ایک اعلیٰ سطح پر یک جان ہو کر متقلب ہو جاتی ہیں۔ یہ اشتراکیت کا بنیادی فلسفہ ہے۔ اردو میں یہ اصطلاح مارکسی اثرات اور ترقی پسندی کے ساتھ عام ہوئی۔" (ص ۴۶۶)

ساتھ میں وہ یہ بھی کہتے ہیں:

"لیکن دانش ہند میں جدلیاتی فکر کا رواج ویدوں اور اپنشدوں کے زمانے سے چلا آتا ہے۔ جدلیات کی کے طور پر جس میں تضاد و تضاد ثابت کیا جاتا ہے کہ کائنات سوائے 'مایا' کے کچھ بھی نہیں۔ اس کی اصل برہمن (ذات مطلق) ہے جو زبان و ذہن جس کی تعریف متعین نہیں کر سکتے۔" (ص ۴۶۶)

مارکس نے اس اصطلاح کی کایا پلٹ کر دی اور جدلیاتی مادیت کے مطالعہ چل نکلے۔ بالکل ایسے ہی جیسے ہیگل فکر نے اپنشدوں کی ماورائی جدلیات کو بدل کر درجیت اساس شوپنہار میں بدل دیا۔ ایسا ہوتا آیا ہے۔ آئین نو اور طرز کہن کا تصادم ایک فطری عمل تو ہوتا ہی ہے ساتھ ہی فکری بھی۔ مارکس نے اس تصادم اور ہیگل کو زمانے کے اقتصادی، سماجی اور معاشرتی جدلیات سے جوڑ کر دیکھا ہے۔ وجود کی شکل میں اس نے وہ عدم وجود اور شوپنہار سے دور ہے۔ خیر یہ الگ بحث ہے، تاہم یہ ذکر بھی ضروری ہے کہ وجودیت کا فلسفہ دور حاضر کی ایک اہم موقعات فکر ہے، لیکن شعوری یا لاشعوری طور پر اس کا سلسلہ مادیت و معاشرت سے وابستہ نظر آتا ہے اور یہ فکر مایا، شوپنہار سے کسی نہ کسی شکل میں اپنے رشتے توڑتی ہی ہے۔ دیکھنا یہ ہے کہ غالب جو صوفی شاعر تھے، لیکن فکر و فلسفہ کے شاعر تو تھے ہی۔ انسان اور زندگی کے شاعر تھے، ان کی شاعری میں یہ عناصر کس انداز اور کس اسلوب میں ان کے تخلیقی وجدان کا حصہ بن گئے ہیں۔ چند جملے دیکھئے:

"خاطر نشان رہے کہ غالب کا منتہا مطمح نظر حسن کاری اور آزادی و کشادگی کا احساس ہے۔ دوسرے لفظوں میں غالب کا مقصود بیچ کوئی، فکری خیال

اور نادرہ کاری کی ایسی شعریات خلق کرتا ہے جہاں انسان یا انسان کے درد و داغ، سوز و ساز اور نشاط و آزردگی کو مرکزیت حاصل ہو اور معنی آفرینی، معنی پیدائی اور معنی گستری کی سب طرحیں کھلی رہیں تاکہ تجربۂ معنی کے طلسمات اور زندگی کے جشن جاریہ کے نیرنگ نظر کا حق ادا ہو۔ غالب کا مسئلہ شعر یافتی، ارضی اور انسانی ہے ماورائی نہیں۔" (ص ۲۸۰)

"غالب کی جدلیاتی فکر کا مسئلہ لفظ و زبان کی نارسائی ہی نہیں بلکہ عدم معنی کا احساس بھی ہے۔ یعنی ہر تشکیل اندر سے خالی، شوبیہ یعنی اپنا غیر ہے اور یہ غیر ماورائی ہے اور یہ کا احساس باب ہے قلب و فکر کی آزادی کا جو استعارہ ہے ازلی معصومیت اور بے لوثی کا ۔۔۔ غالب کی شعریات کا سفر بھی حسن کاری اور آزادی کے احساس کا بے لوث سفر ہے۔ غالب بھی کسی راگ کو روا نہیں رکھتے۔ ان کا مقصود چونکہ اول و آخر ارضی ہے، دنیا اساس کی تشکیلات سے معنی نادر و نایاب کے طلسمات کی تشکیل کرتے ہوئے زندگی کے حسن و نشاط اور سوز و ساز سے گداختگی اور آزادگی کا نور کاڑھتے ہیں تاکہ وسعت مشرب، کشادگی اور محبت کا فیض عام ہو اور اشرف انسانی اور حوصلہ مندی کی راہ کھلی رہے۔" (ص ۲۸۳)

مثالیں اور بھی ہیں، مختلف اور دور رس کہیں کہیں الجھی ہوئی بھی، لیکن مجموعی تاثر غالب کی وہ کیفیت ہے جہاں ہزار امر و معانی ہوں، جیسے ہوں، ہوتے ہوں، لیکن اس کا تعلق بہر حال زندگی سے ہے، انسان سے ہے، انسانی حرکت و حرارت سے ہے، زندگی کے سوز و ساز اور سرخوشی سے ہے، امید و نشاط سے ہے۔ یہ جملے بھی دیکھئے:

"جدلیاتی شعریات جب بھی زندگی کے اسرار سے ہم کلام ہوتی ہے پوری کائنات رقص کرتی نظر آتی ہے۔ غالب کی شاعری زندگی کے Celebration اور گلیشیت کے جشن جاریہ کی شاعری ہے۔" (ص ۲۸۷)

زندگی کا جشن، زندگی کی مسرتیں، زندگی کی حرارتیں، مگر انہیں ہی مارکسی جدلیات کا مرکز و محور ہیں، باقی جو پیچ گیاں ہیں وہ تو کچھ زندگی کی ہیں اور کچھ غالب کی اپنی کہ بچپن کی یتیمی، دلی میں قیام، لکھنؤ کے سفر نے غالب کی طبیعت اور رجحانات کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا تھا جس نے آگے بڑھ کر شعریات کی سطح پر جدت طرازی، انفرادیت اور رجحانات یہ سب باہم ملتے ہو جاتے ہیں کچھ اس انداز سے غیر شعر کر غالب کی پیچیدگی کو زندگی کی پیچیدگی سے الگ کر کے نہیں دیکھا جا سکتا ہے۔ تفکیری و تخلیقی عمل کا اپنا یہ ایسا نقطہ عروج ہوتا ہے جہاں شعر و شاعر ملازم و ملزوم ہو جاتے ہیں۔ نیرنگ کے یہ جملے ملاحظہ خاص ملاحظہ کیجئے:

"سو باتوں کی بات یہ ہے جیسا کہ میر نے کہا تھا زلف سا پیچ دار ہے ہر شعر، غالب کا تو واقعی سا پیچ ہی پیچ دار ہے۔ اس میں سیدھی بات بھی نکلتی ہے تو وہ بھی بل کھا کر نکلتی ہے۔ اس میں کوئی نہ کوئی پیچ، الجھاؤ یا الجھاؤ یا گرہ یا تھلیب کا پہلو ضرور ہوتا ہے۔ جدلیات کی جو صدیوں سے ہندوستانی متجسسانہ ذہن کا خاصہ رہی ہے اور سبک ہندی کے فن کی نزاکت اور دقت نظری میں جس کی پرچھائیاں ہم دیکھتے آئے ہیں غالب کی افتاد ذہنی اور تشکیل شعر میں وہ کچھ اس طرح کارگر ہوئی ہے کہ غالب کی غیر معمولی طباعی اور ابداع کی زد میں آ کر طرفگی خیال کا چلتا ہوا جادو بن گئی ہے۔" (ص ۲۸۹)

یہاں پر نیرنگ کا خیال صد فی صد درست تو ہے، لیکن وہ جدلیاتی لگی پر زیادہ زور دیتے ہیں۔ جدلیاتی مادیت کے بجائے شاید اس لئے کہ اس وقت تک جدلیاتی مادیت کی اصطلاح عام نہ ہوئی تھی، لیکن یہ جملہ دیکھئے اس میں عکس نظر آتا ہے:

"جدلیاتی تفاعل اور غالب شعریات ایک تخلیقی وحدت بنا دیتا ہے۔ اس کے اجزا اور رشتوں کو الگ الگ کرنا قریب قریب ناممکن ہے۔" (ص ۴۹۰)

اور یہ بالکل درست ہے۔ اس سے تو یہ طے کرنا بھی مشکل ہے کہ اس جدلیاتی تفاعل میں کس مخصوص نوع کا فکر کام آتا دکھائی دیتا ہے کہ غالب کی آزاد، شوخ اور منفرد طبیعت کسی ایک فکر، خیال پر ٹھہر ہی نہیں سکتی تھی یا کسی ایک فکر یہ کی پابند نہیں ہو سکتی تھی۔ تاہم نارنگ نے بے حد عرق ریزی اور دقیقہ رسی کے ساتھ پرتوں اور جہتوں کو الگ الگ کرنے کی بہترین کوشش تو کی ہے، لیکن قدم قدم پر ان کا یہ اعتراف کہ غالب کی شعریات تو طلسم کدہ گیتی ہے۔ اس کی تہہ داری و باطنی، وجدانی اور معنی کو آسانی سے سمجھ پانا ممکن نہیں اور غالب کی فکر و شاعری سے متعلق یہ ایک پائدار صداقت تو ہے اور ایک تلخ حقیقت بھی۔

مکمل کتاب انہیں خیالات کی تلاش و تحقیق ہے، تفصیل و تفسیر ہے۔ درمیان میں اشعار کی کثرت ہے اور ان کی شرح و بسط ہے اور کہیں کہیں تحقیق بھی۔ ان افکار اور ان راستوں کی تلاش جہاں سے افکار غالب اپنی راہ بناتے ہیں اور پہلے انتشار ذہنی، پھر اتحاد شعری میں داخل ہو جاتے ہیں۔ لیکن یہ نکتہ بھی بار بار اعتماد سے پیش کیا جاتا ہے جو کبھی شبلی نے بھی پیش کیا تھا:

"ان کے خیالات کا اصل ماخذ ہندوستان ہے کیونکہ جب تصوف میں وجودی خیالات کا ظہور ہوا تو سوائے ہندوستان اس نوع کے خیالات کہیں اور نہیں پائے جاتے تھے۔" (ص ۵۳۳)

ہر چند کہ نارنگ ان خیالات کو اپنی سابقہ کتاب "اردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب" میں پیش کر چکے ہیں تاہم غالب کے حوالے سے ہندوستانی ذہن اور فکر و فلسفہ کی تلاش اتنے منظم اور حتمی انداز میں پہلی بار ہوئی ہے۔ اتنی گہرائی اور وسعت اس سے قبل دیکھنے کو نہیں ملتی۔ یوں تو دیوان غالب اور دیوان مقدس کو متوازی کھڑا کر کے پہلے پہلے نکالنے اور متوجہ کرنے کی تازہ کوشش کی گئی تھی، لیکن تحقیق و تلاش، سوال در سوال پہلی بار اٹھتے ہیں۔ حالانکہ نارنگ یہ بھی کہتے چلتے ہیں کہ ان کا سادہ جواب آسان نہیں۔ ان کی کوشش رہی ہے کہ جواب بھی غالب کی تحریر و تخلیق سے برآمد کیا جائے۔ اس لئے وہ قدم قدم پر اس کی مثالیں پیش کرتے چلے جاتے ہیں۔ دیگر ماہرین کی آرا بھی پیش کرتے ہیں۔ کہیں کہیں الجھاؤ سے بھی پیدا ہوتے ہیں، لیکن اس خیال میں کوئی الجھن نہیں پیدا ہوتی کہ غالب کی تاویل میں ان کی تخلیقیت اور جدلیاتی فکر کارفرما ہے۔ صاف ظاہر ہے کہ تاویل غالب کی آزاد طبیعی جدلیاتی وضع کے عین مطابق ہے۔ یہاں بھی نارنگ واضح طور پر اسے کبیر، نانک، رام، نانک، بابا فرید، وارث شاہ وغیرہ سے جوڑ کر دیکھتے ہیں اور کہتے ہیں:

"یہ سب مشرقی کی ماورائیت اور مطلقیت کے صدیوں سے بہتے چلے آ رہے سرچشمہ کے شاعر ہیں۔ غالب کو یہ سب میسر نہ پہنچا ہو ایسا نہیں ہے، لیکن لگ یہ رہی ہے کہ غالب کی آزادگی اور سرشاری، ماورائیت اور مطلقیت کے سرچشمہ کی سرشاری نہیں اس کا سرچشمہ دوسرا ہے۔ یہ ارضیت کے گوناگوں رنگوں میں رنگی ہوئی ہے اور کرشمہ یہی ہے کہ غالب ارضیت کے جلوۂ صد رنگ اور تیرنگ نظر کی سرمستی و سرشاری کو اس سطح تک بلند کر دیتے ہیں کہ ان کی تخلیقی واردات کسی ماورائیت کے تجربہ سے کم محسوس نہیں ہوتی۔" (ص ۵۳۳)

نارنگ اسے ازلی آہنگ سے جوڑ کر دیکھتے ہیں ترقی پسندوں نے اسے زندگی کی حقیقت اور مادیت سے جوڑ کر دیکھا جو زیادہ الگ نہیں ہے، صرف لفظوں کا پھیر ہے۔ احتشام حسین، ممتاز حسین، سردار جعفری کی غالب فہمی کو بغور ملاحظہ کیجئے۔ وہ غالب کو ان فکری رویوں سے الگ نہیں کرتے بلکہ اس سے اور آگے عصر و عہد کی حقیقتوں سے جوڑ کر دیکھتے ہیں جو نارنگ نہیں کرتے۔ اس لئے اس

کتاب میں نارنگ کا انداز تحقیقی اور مرکز خیال قدرے مختلف ہے۔ وہ دانش بعد قدیم فلسفوں کے رنگ و عکس میں غالب کو تلاش کرتے ہیں۔ مارکس، دوریدائی فکر کو ساتھ لے لیتے ہیں۔ جدلیات کے قدیم و جدید معنی و مفہوم میں فرق پیدا کرتے ہوئے وہ غالب کی عظمتوں کی تمام جہتوں و پرتوں پر خاطر خواہ بحث کرتے ہیں اور نہایت خوبی و سلیقے سے اپنی بات کہتے ہیں۔ اس باب کے آخری حصہ میں دو بے حد غور طلب اور فکر انگیز باتیں کرتے ہیں۔ دو اقتباسات دیکھئے:

> "کائنات مادہ سے زیادہ شعور ہے۔ مشرق ہمیشہ سے شعور کلی یا نور کی بات کرتا رہا ہے۔ دانش بعد اور متصوفانہ فکر میں سب سے زیادہ زور اس بات پر دیا گیا ہے کہ حقیقت شعور کلی ہے۔ سائنس مادہ کی حقیقت سے جیسے جیسے پردہ اٹھاتی گئی، راز اتنے گہرے ہوتے گئے ہیں۔" ص (۵۲۵)

اور یہ نتیجہ غور طلب ہے ساتھ ہی بحث طلب بھی:

> "کلی علمیات اور شعریات سب سے زیادہ زور نفسیاتی تفکیر پر، تجسس اور پوشیدگی پر دیتی ہے اور غالب کی جدلیاتی کلیت کا آزادگی و کشادگی پر زور دینا اور طرفوں کو کھلا رکھنا گویا مابعد جدید ذہن سے خاص نسبت رکھتا ہے۔" (ص ۵۶۶)

ان جملوں میں زندگی ہے، عمل تنقید ہے اور مابعد جدید نقطہ نظر بھی کہ غالب کی عظمت اور آزادگی کسی ایک نقطہ نظر کی محتاج نہیں اور نہ ہی اس کے ذریعہ مکمل غالب کی تفہیم ممکن ہے۔ لیکن نارنگ نے دلیل و منطق کے ذریعہ مابعد جدید تنقید سے جوڑ دیا۔ یہ ان کا حق ہے کہ ہر ادیب و ناقد کو یہ آزادی ہے کہ وہ اپنے نقطہ نظر سے فن کار کو جانچے پرکھے اور ایک نیا پہلو سامنے لائے، لیکن سوال یہ ہے کہ کیا پوری کتاب اور پورے غالب کو تنہا اسی ایک نقطہ نظر سے دیکھا گیا ہے۔ کیا اس میں مشرقی اظہاریات کے عناصر نہیں ملتے؟ کیا اس میں ترقی پسند تنقید کے اشارے نہیں ملتے؟ کیا اس میں جدید تنقید کی کلیت نہیں ملتی اور آخر میں مابعد جدید تنقید تو ہے ہی۔ نارنگ ایک پڑھے لکھے ذی علم ادیب و ناقد ہیں۔ دانشور اور اسکالر ہیں۔ غالب کو جس قدیم اور مشرقی فلسفوں میں جانچا پرکھا ہے اس میں ان تمام افکار کا آمیزش ہے اور فطری بھی۔ اس لئے اس کتاب کو نارنگ نے بے حد محنت و لیاقت کے ساتھ رقم کیا ہے اگر وہ کسی ایک نقطہ نظر سے دیکھتے تو محدود ہو جاتے۔ شاید کتاب بھی اتنی مؤثر اور معتبر نہ ہوتی۔ نارنگ کی اس دیانت داری اور وسعت فکری داد و ہی ہوگی کہ انہوں نے سچے اور پکے غالب کو سمجھنے کے لئے اپنے نقطہ نظر کو محدود و مشروط نہیں رکھا اور کھلی فضا میں گئے۔ دانش بعد کے بلیغ و بصیر مقدموں اور مشرقی بصیرتوں میں ڈوب کر غالب کی عظمت و انفرادیت کو تلاش کیا اور بڑی حد تک کامیاب بھی ہوئے اور غالب کو شاعر غالب ہی بنائے رکھا۔ ان کو فلسفوں میں گم اور غرق نہیں کیا اور یہ بھی کہا کہ آنے والا زمانہ مزید دلائل بانے سربستہ کو وا کرے گا کہ تحقیق و تنقید میں کوئی بھی نتیجہ حرف آخر نہیں ہوتا۔ اس کتاب میں غالب کی شوخی و بے باکی کا بھی تجزیہ کیا گیا ہے اور ناقد غالب اور اکبر الہ آبادی کے تذکرے ملتے ہیں تاکہ غالب فہمی کی روایت مکمل طور پر سامنے آ سکے۔ لیکن فوکس اسی پر ہے جو عنوان انہوں نے قائم کیا ہے۔ جدلیاتی وضع، شعریات وغیرہ۔

گوپی چند نارنگ جو کام کرتے ہیں بڑے کرتے ہیں، انہوں نے کئی بڑے کام کئے ہیں۔ ان کے فکر و عمل سے اختلاف کیا جا سکتا ہے، لیکن ان کی علمیت، تنقیدی بصیرت سے انکار ممکن نہیں۔ ان کی یہ کتاب غالب کو ہر ایک واقف بڑی حد تک قدیم مشرقی فلسفوں اور کسی حد تک جدید مغربی فلسفوں کو جانچ کر پیش کرتی ہے اور غالب کی عظمت شاعری کی نئی توجیہات و تنقیدات پیش کرتی ہے۔ بلاشبہ نارنگ کا یہ بھی ایک بڑا کام ہے۔ اس کتاب کے ذریعہ ان کا شمار اب معتبر غالب شناسوں میں ہوگا، اس کا مجھے یقین ہے۔

❀❀❀

تھیوری، انسانی تشخص کا بحران اور گوپی چند نارنگ

• پروفیسر فردوس جاوید

"تھیوری" محض ایک نقطۂ نظر، فلسفۂ حیات یا تصورِ ادب ہی نہیں بلکہ ہر لمحہ بدلتی نظریات و نظریات کے تناظر میں تھیوری ایک جدلیاتی، اقتصادی اور سماجیاتی وسیلہ بھی ہے جس کے طفیل عالمِ انسانیت، انسانی، معاشرتی اور ثقافتی تکثیریت کے باوجود ایک مشترکہ پلیٹ فارم پر جمع ہو رہا ہے۔ اسی لئے عصرِ حاضر کا کوئی بھی باشعور انسان خواہ جتنی بھی کوشش کیوں نہ کرے تھیوری کے اثر و نفوذ سے اچھوتا نہیں رہ سکتا اور جب ایسا ہے تو سمجھنا ہوگا کہ گذشتہ صدی کی تیسری دہائیوں سے "تھیوری کی لازمیت" سے متعلق گوپی چند نارنگ کی مسلسل توضیحات کے بعد تھیوری کی اصطلاح کی معنویت، ناگزیریت اور اطلاقی امکانات کے کیسے کیسے ان گنت زاویے اور دائرے روشن تو ہوتے ہیں۔ بعض ناقدین نے اس ضمن میں لکھا بھی ہے، لیکن انسان، انسانیت، مشرقی تہذیب و اخلاقیات، مذہبیت و روحانیت کو مرکز میں رکھ کر گوپی چند نارنگ نے مابعد جدید تھیوری کو جو نئے ابعاد عطا کیے ہیں ان کو سامنے لانا بھی ضروری ہے۔

گوپی چند نارنگ نے اردو شعر و ادب کی آنکھ سے تھیوری کو اور تھیوری کی آنکھ سے اردو شعر و ادب کو دیکھا، سمجھا اور سمجھایا ہے۔

تھیوری مابعد جدید تخلیقی صورت حال کے تار و پود (Texture) سے وجود میں آنے والی ایک ایسی اصطلاح ہے جس کا استعمال بیسویں صدی کی آخری دہائیوں سے "لسانیات" "ادب" اور "سماجیات" میں کثرت سے کیا جا رہا ہے، لیکن اس اصطلاح کے معنی مختلف علوم و فنون اور فکر و فلسفہ کی بصیرت سے پیدا ہونے والی وقوعیت ہے نہ کہ کسی بھی طرح کے زبانی یا تحریری متن یا عنوان کے داخلی اسرار، مضمرات اور امتیازات کو سامنے لاتی ہے۔

اردو میں عام طور پر "تھیوری" کو ادبی نظریہ یا تصور کے معنوں میں برتا جا رہا ہے، لیکن یہ پورا سچ نہیں، حقیقت یہ ہے کہ اپنے وسیع مفہوم میں "تھیوری" صرف اور محض ان اصولوں کا نام نہیں جو ادب کا مزاج متعین کرتے ہیں یا ادب کے مطالعے کے مختلف نظریات (تھیوریز اور طریقۂ کار کا تجزیہ کر کے کسی نئے نظریہ) طریقۂ کار کی نشاندہی کرتے ہی بلکہ تھیوری، فلسفہ، تاریخ، سیاست، سماجیات، جنسیات، مذہبیات اور عمرانیات وغیرہ کسی بھی موضوع پر مبنی روایت، حقیقت، مفروضہ یعنی متن (Text) کو 'ڈسکورس' کے طور سمجھنے اور سمجھانے کے نئے زاویے اور طریقے بروئے کار لاتی ہے۔ لہٰذا 'تھیوری' کو کلیتاً ادبی نظریہ یا نظریہ نقد سمجھنا اور برتنا غلط فہمیوں کو راہ دے سکتا ہے۔ البتہ شعر و ادب کے افہام و تفہیم اور توضیح و تعبیر کے ضمن میں تھیوری ایک اہم کردار ضرور ادا کر سکتی ہے اور کر رہی ہے۔

اردو میں 'تھیوری' کی اصطلاح کا استعمال، ادب کے توسیعی تصور، مابعد جدیدیت کے حوالے سے اب عام ہو چکا ہے۔ ہر شخص جانتا ہے کہ 'تھیوری' کا ادب کے ساتھ تعلق 'لسانیات' کے حوالے سے قائم ہوتا ہے کیونکہ ادب بھی لسانی اظہار کی ایک صورت یا ایک ڈسکورس ہے۔ فرانسیسی ماہرِ لسانیات اور دانشور سوسیئر (Ferdinand de saussure) نے اپنی کتاب A Course in general Ingustics میں زبان سے متعلق جو نظریہ پیش کیا اس کے زیرِ اثر مختلف اور متنوع قدیم و جدید تصورات و نظریات سامنے آئے مثلاً ہیئتی ساختیات (Structuralism) اور ان پارٹھ، لاکاں اور فوکو کی پس ساختیات (Post Structuralism) ژاک دریدا کا ردِ تشکیل (Deconstruction)، رومن جیکب سن اور شکلووسکی کی ہیئت پسندی (Formalism) جو متن کا Concept of Common Sense، والف گانگ آئزر کی مظہریت (Phenomenology)

تیری ایگلٹن اور ہی ایڈرین کی نو مارکسیت (Neo marxism) اور دریدا، والف ڈیوار اور گیاتری اسپیوک کی Feminism وغیرہ۔ ان سارے تصورات کے آپسی میل جول سے عالمی سطح پر انسان، انسانی معاشرت، ادب اور ثقافت سے متعلق ہر طرح کی سرگرمیوں کی تفہیم اور توضیح کا جو ایک تازہ کار آزاد فکری اور دانشورانہ رویہ (Intellectual attitude) وجود میں آیا ہے۔ اس رویے کا نام ہی 'تھیوری' ہے۔

'تھیوری' گلوبلائزیشن، جدید ترین تکنیکی فتوحات اور انٹرنیٹ کی سہولیات کی زائیدہ صارفیتی تہذیب (Consumers culture) اور اس کے مسائل و حقائق کے اندرون میں جھانکنے اور آج کی متحارب جاتی زندگی میں معاشرت اور ثقافت کو آزاد فکری، تکثیری اور تعمیری سانچے میں ڈھالنے پر یقین رکھتی ہے۔ دراصل صارفیتی تہذیب کے سبب آج کا انسان ہر چیز کو نہ صرف 'نفع اور نقصان' کی نظروں سے دیکھنے کا عادی ہو چکا ہے بلکہ بڑی تیزی کے ساتھ citizen کے بجائے netizen بنتا جا رہا ہے اور اس صورت حال میں زندگی کے مختلف شعبوں میں جو نئے 'ڈسکورس' (روشیں) سامنے آ رہے ہیں، 'تھیوری' ان کی تمام طرفوں، تبادلوں اور دوسرے پن (the other) کو کھولنے، سمجھنے اور سمجھانے کی ایک کوشش، ایک ذریعہ ہے تاکہ آج کے انسان کو زندگی اور زمانہ کا سامنا کرنے کا ایک روشن خیال تعمیری اور منطقی راستہ مل سکے۔

تیری ایگلٹن نے اپنے ایک لیکچر The significance of Theory میں کہا تھا کہ

> "اس وقت انسان اور تمام انسانی علوم (Humanities) زبردست بحران سے دوچار ہیں اور انسان اور انسانی علوم کو اس بحران سے نکالنے کے لئے 'تھیوری' بے حد ضروری ہے، کیونکہ 'تھیوری' زندگی سے الگ کوئی چیز نہیں۔"

جہاں زندگی ہے وہاں تھیوری ہے اور سماجی زندگی کا ہر رنگ ہر پہلو چونکہ ایک اصولی معنی (Theoritical Meaning) رکھتا ہے اس لئے تیری ایگلٹن کا یہ کہنا غلط نہیں ہے کہ "Just as our social life is theoritical, so all the theory is real social life" ملتے ہوئے وقت کے ساتھ تھیوری نے مختلف شعبہ ہائے زندگی سے وابستہ علوم اور ان کے انسلاکات سے متعلق مروجہ رویات اور مفروضات کو زیر و زبر کر کے انسانی فہم عامہ (Common Sense) سوچ، فکر اور رویوں (Attitudes) کو جو نئی سمتیں اور طرفیں عطا کیں ان کی بنا پر ابتدا میں تھیوری کا جو عام مفہوم قائم ہوا وہ دھندلے طور پر اس طرح تھا۔

"تھیوری' معاشرت اور ثقافت، جنسیات اور نفسیات، بشریات اور نفسیات، مظہریات اور معنیات سے متعلق ہر طرح کے ڈسکورس، معاملات، برتاؤ کے بارے میں عام انسانی سوچ اور فکر، عمل اور ردعمل پر اثر انداز ہونے اور انھیں نئے سانچوں میں ڈھالنے والی ایک 'قوت' کا نام ہے۔ اس قوت کو کوئی 'علم' (Knowledge) سے تعبیر کیا ہے۔" اس بنا پر یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ

> "تھیوری، انسانی علم (دانشوری، معلومات، تجزیات اور مشاہدات) کی زائیدہ وہ تازہ کار ترقی یافتہ زندہ اور متحرک طاقت ہے جو ہر طرح کے ڈسکورس (تحریری، غیر تحریری متن) سے وابستہ تصورات و مفروضات اور تاثرات و کیفیات کی تہوں اور طرفوں کو کھول کر موضوع یا معروض کے ماورا امکانات کو روشن کر سکتی ہے۔"

پروفیسر گوپی چند نارنگ نے تھیوری کے معنی و مفہوم اور اہمیت کو اجاگر کرتے ہوئے 'ساختیات اور پس ساختیات' (۱۹۹۳ء) میں یہی کہا تھا

> "اس وقت ادب کی دنیا میں سب سے زیادہ قبول تھیوری متن کی نظریہ سازی پر ہے۔ زندگی کا کوئی بھی تصور تھیوری کے بغیر ممکن نہیں۔ زبان ہی کو لیجئے، زبان مجموعہ نشانات ہے جس سے معنی تیاری ہوتی ہے اور اس معنی تیاری سے انسان کا نیا تیاتی اور سماجی عمل مرتب

ہوتا ہے اور اس سلسلہ عمل سے تاریخ تشکیل پاتی ہے۔ گویا زبان، انسان، تاریخ سب تھیوری کا موضوع ہیں، لیکن نظر اس وقت پیدا ہوتا ہے جب تھیوری ایک رائج شکل اختیار کرلے یا دوسری سرگرمیوں کو دبانے لگے۔ تھیوری کا مطلب ہے مسائل کو نظریاتی، ان مسائل کے بارے میں کچھ نہ کچھ موقف اختیار کرنا اور اس موقف کو ذہنی تحریر میں لے آنا تاکہ مسائل کے بارے میں جو رائے قائم کی گئی ہے یا ان کا جو جواب فراہم کرنے کی کوشش کی گئی ہے، اس کا کھرا کھوٹا پرکھا جا سکے۔ اگر مسائل کو نظریاتی نہیں جانے گا تو ان کا کھرا کھوٹا بھی پرکھا نہیں جا سکے گا۔ غرض موجودہ عہد کے مسائل سے نبرد آزما ہونے کے لئے تھیوری کی سرگرمی لازمی ہے۔ سوائے اس کے کوئی دوسرا راستہ نہیں۔" (ساختیات، بیس ساختیات، ص ۴۹۸)

عام فہم الفاظ میں ادب یا کسی بھی شعبہ انسانی زبان، زندگی، زمانہ، ادب ثقافت اور تاریخ سے متعلق کسی بھی مسئلہ یا حقیقت کو سمجھنے اور اس کا سامنا کرنے کے لئے جو اصول، حکمت عملی، طریقہ یا راستہ اختیار کیا جاتا ہے اسی اصول، طریقہ یا راستہ کا نام تھیوری ہے۔

تھیوری کے سلسلے میں دلچسپ بات یہ ہے کہ 'تھیوری' سے وابستگی کی بنا پر نام ایسے ہیں جن کا ادب سے یا تو کوئی واسطہ نہیں ہے اور اگر ہے بھی تو بنیادی طور پر مثلاً

۱۔ سوسئیر (Ferdinand de Saussure) شعبہ۔ لسانیات، تصنیف A Course in General Linguistics

۲۔ فوکو (Michael Foucault) شعبہ۔ سماجیات، تصنیفات:

(i) Madness and Sexuality

(ii) The Order of things

(iii) The history of civilization

۳۔ شلائر ماخر (Fredrich Shelirmacher) شعبہ۔ مذہبیت

تصنیفات Hermaneutics پر خطبات

۴۔ دریدا (Jacques Derrida) شعبہ۔ فلسفہ، علم معانی، رد تشکیل (Deconstruction)

تصنیفات:

(i) Of Grammatology

(ii) Writing and Difference

(iii) Speech and Phenomena (Deconstruction

۵۔ لیوی اسٹراس (Claud Levi Strauss) شعبہ۔ اثریات، ساختیات

تصنیف Structural Anthropology

۶۔ ہوسرل (Edmund Hussel) شعبہ۔ مظہریات

۷۔ جولیا کرسٹیوا (Julia Kristiva) شعبہ۔ علم زبان، نفسیات، تانیثیت

تصنیفات (i) Desire in Language

(ii) Revolution and Poetic Language

دراصل یہ وہ چند دانشور ہیں جن کے لسانی، نفسیاتی، عمرانی، مظہریاتی، تاریخی اور معلیاتی تصورات نے زبان و ادب سمیت انسان اور انسانی زندگی سے متعلق تمام شعبوں کی مروجہ روایات، نظریات، اشیا، مظاہر اور دنیا کے بارے میں سوچنے کے انداز اور غور و فکر کے رویوں (Attrudes) کو تازہ ترین سمتوں اور طرفوں کی راہ پر گامزن کیا جس کی ایک منزل 'تھیوری' تھی۔ چونکہ تھیوری کی تشکیل مختلف النوع علوم، نظریات اور تصورات کے سنگ و خشت سے ہوئی ہے، اس لئے اس کی ماہیت ٹھوس اور اعدادی نہیں سیال اور تکثیری ہے۔ اسی بنا پر خالدہ قادری نے یہ رائے ظاہر کی کہ:

"تھیوری ایک متفرق صنف (Miscellaneous Genre) کی عرفیت (Niknamе) ہے جسے ان علوم، افکار یا تحریروں سے منسوب کیا جاتا ہے جو اپنے خود کے دائرے سے باہر جا کر دوسرے میدانوں میں رائج

نظریات، تصورات پر اثر انداز ہوتی ہیں اور ہر عصر سے پہلی آرا، مقبول عام نظریات پر سوچنے کی صلاحیت رکھتی ہیں۔ یہ اکثر ذہن انسانی کے لئے ایک تازیانہ ثابت ہوتی ہیں جس کے نتیجے میں وہ نئے فکری نتائج قبول کرتا ہے اور یوں فکر انسانی کی تشکیل نو کی صورتیں نکلتی ہیں۔"

ظاہر ہے کہ جب فکر انسانی کی تشکیل نو ہوتی ہے تو نہ صرف سماجی اور تہذیبی قدروں اور رویوں میں تبدیلی آتی ہے بلکہ انسان کی نفسیات، اس کی تخلیقی، تجزیاتی صلاحیت اور اظہار کے پیرایوں میں بھی تازہ کاری پیدا ہوتی ہے۔ چنانچہ ساتویں آٹھویں دہائی تک آتے آتے تھیوری کے اثر سے ہی سماجیات اور تہذیبیات، تاریخ اور دیگر علوم و فنون میں جو تغیرات رونما ہوئے ان سب کے اثر سے ہی شعر و ادب کے لسانی، علامتی اور جمالیاتی اقدار اور رویوں میں بھی تکثیریت (Pluralism) اور بین الموضوعیت اور بین المتونیت کے رجحانات سے ادب کا دو تو سیعی تصور (Extensive Concept) وجود میں آیا جسے مابعد جدیدیت کا نام دیا گیا۔ خود اپنے آپ میں خود ایک تھیوری ہے اس لئے کہ مابعد جدید تصور ادب شعر و ادب، عصری دہائی، ثقافتی حالات کے حوالے سے ادب کی تخلیق اور تفہیم و تعبیر کا ایک انداز، ایک اسلوب ہے۔ تھیوری کی معنویت کو مابعد جدید ثقافتی صورت حال نے ہی قائم کیا۔ تھیوری اور مابعد جدید ادبی تصور کی تشکیل میں زندگی، فلسفہ، تاریخ، سماجیات اور ثقافت کے کس شعبے نے کتنا اور کون سا کردار ادا کیا یہ طے کرنا تو بے حد مشکل ہے، لیکن مابعد جدید تصور ادب کی توضیح و تشریح کے لئے یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ مابعد جدیدیت تین مکاتب فکر کی آمیزش و آویزش کا نتیجہ ہے۔

۱۔ مابعد جدید جمالیات Post Modern Aesthetics

۲۔ مابعد ساختیاتی فلسفہ Post Structuralist Philosophy

۳۔ مابعد مارکسی سماجیات Post Marxist Sociology

ظاہر ہے کہ صرف یہ تین مکاتب فکر ہی زندگی، زمانہ اور ادب و فن کے تمام و کمال تمام شعبوں کے ثبات، منفی امتیازات اور نامساعدتوں (Inadequacies) کو جانچ اور پرکھنے کے لئے کافی ہیں۔ وہ اشعار خواہ رسٹن (Ruskin) کے مطابق تخیل تھی کا ہو یا کولرج (Kolmer) کے بقول، سماجی تصورات و اقدار کا یا ایب حسن (Ihab Hassan) اور لیزلی فیڈلر Leslie Fiedler کے خیال میں ادب کا۔

اب چونکہ "مابعد جدید تصور ادب" بنیادی طور پر تھیوری کی ہی طرح تکثیریت (Pluralism) پر اصرار کرتا ہے۔ اس لئے زبان، زمانہ، ذہن، مصنف، متن، روایات، شعریات، ثقافت، سماجی اور سائنسی علوم کے ارتقا اور پیرایۂ اظہار اور ادب کی تخلیق اور تفہیم و تعبیر کے حوالے سے بھی ایسے متعدد زاویے، رویے اور نظریے سامنے آ رہے ہیں جنہیں الگ الگ تھیوریز یا منفی تھیوریز کے نام دیے جا رہے ہیں۔ حتیٰ کہ نفسیاتی، جمالیاتی اور مارکسی فکر پر اب تک سب کے سب اصلاً تھیوریز ہی ہیں اور چونکہ ان تمام تھیوریز کا موضوع اور معروض ادب بھی ہے اس لئے ہر ایک کو ادبی تھیوری یا نظریۂ نقد بھی کہا جاتا ہے۔ لیکن چونکہ ایک ادبی تھیوری سے دوسری ادبی تھیوری تک ادب کی تفہیم و تعبیر کے اقدار اور رویے ہی نہیں طریقۂ کار تک بدل جاتے ہیں۔ اس لئے آج کی زندگی کی طرح آج کے ادب کی قدر بھی ایک مسئلہ (Problematic) ہو گئی ہے۔ دوم یہ کہ مابعد جدید تھیوری کی طرح کی ادبی تھیوریز کی تشکیل بھی مختلف وجوہات، سماجی اور حواسی لسانی، فکری اور جمالیاتی عناصر سے ہوئی ہے لہٰذا کسی بھی ادبی تھیوری کی کوئی ایک جامع، حتمی اور سب کے لئے قابل قبول تعریف یا تعبیر مشکل ہے۔ پھر بھی چند بنیادی امتیازات کی اشارۃً نشاندہی کی جا سکتی ہے۔ مثلاً جس طرح جدیدیت کی تفہیم کے لئے ترقی پسندی قریب ترین حوالہ ہے اسی طرح مابعد جدید تھیوری کی تاکزیریت کا ادراک حاصل کرنے کے لئے ان نظریات (تھیوریز) کو سمجھنا ضروری ہے جن سے گزر کر جدیدیت بذات خود ایک تھیوری کے بطور وجود میں آئی تھی۔ جدیدیت کے تشکیلی عناصر میں سب سے اہم "وحدت پسندی" ہے جس سے ایک حد تک مابعد جدید تھیوری کی تشکیل میں بھی مدد ملی تھی۔

ہیئت پسندی کو بیسویں صدی میں ظہور پذیر ہونے والی پہلی ادبی تھیوری کہا جا سکتا ہے۔ اس کا آغاز انقلاب روس (۱۹۱۷ء) کے آس پاس سے ہوا۔ انقلاب روس کے مستقبل کی تعمیر کی غرض سے روسی دانشوروں نے لٹریچر Futurism کی تحریک کے طور پر آگے بڑھایا تھا۔ عام طور پر ہیئت پسندی کو روسی ہیئت پسندی بھی کہا جاتا ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ روس کے چند بڑے دانشوروں ۱۔ رومن جیکب سن (Roman Jakobson) ۲۔ وکٹر شکلووسکی (Victor Shklovsky) ۳۔ بورس توماشیفسکی (Boris Tomashevsky) ۴۔ باختن (Bakhtin) ۵۔ مکاروفسکی (Mukarovsky) ۶۔ رینے ویلک (Rene Velek) وغیرہ نے ہی پہلے مکمل "ادب کی ادبیت" (Literariness of Literature) کی بازیافت کے لئے فن پارے کی لسانی ہیئت کے سائنسی اور معروضی مطالعے پر زور دیا۔ ہیئت پسندی کی رو سے فن پارے کی اصل اہمیت اور معنویت اس کی وہ داخلی لسانی ساخت یا ہیئت ہے جس میں وہ فن پارہ سامنے آتا ہے اور جس خیال، فکر، تجربہ یا مشاہدہ (متن) کو اس ہیئت میں پیش کیا گیا ہے، اس کی حیثیت ثانوی ہے۔ اردو میں جدید ہیئت پسندوں نے اسی تھیوری کی پیروی کی۔ ہیئت پسندی، ادب کے سماجی و ثقافتی یا جذباتی اور تخیلاتی عناصر کو فن پارے کا بالکلیہ لازمہ قرار دینے پر اصرار نہیں کرتی بلکہ ایسے تمام عناصر کو محض ادبی اظہار کے معاون قرار دیتی ہے۔ اس اعتبار سے ہیئت پسندی ایک حد تک مارکسزم (ترقی پسندی) کی ضد تھی۔ ہیئت پسند ناقدین ادب میں کہی اور بیان کی گئی باتوں کی بجائے ان لسانی، فنی اور جمالیاتی عناصر کو سامنے لانے میں زیادہ دلچسپی رکھتے ہیں جن کی وجہ سے کسی تحریر کو ادبی تحریر قرار دیا جاتا ہے۔ اسی لئے ہیئت پسند ادبی تھیوری نے ادب میں عام زبان کے بجائے تخلیقی زبان کے استعمال اور ادبی تخلیق کو تازہ کاری اور غیر مانوسیت (Defamiliarisation) کے ساتھ پیش کرنے پر زور دیا ہے۔ ہیئت پسندی کے مطابق ادب حقیقت کا علم حاصل کرنے کا نہیں بلکہ حقیقت کی اصل حقیقت یعنی اشیا کی بصیرت حاصل کرنے کے امکانات فراہم کرتا ہے۔ اس سلسلے میں ہیئت پسند ناقدین، مارکسی دانشوروں کی طرح ادب کو زندگی کی مکانی یا تعمیر کی باتوں پر اصرار تو نہیں کرتے لیکن اس بات پر ضرور نظر رکھتے ہیں کہ ادب عام زندگی پر کیسے اثرات مرتب کرتا ہے۔

روسی ہیئت پسندی کو فروغ دینے میں تین مکاتب فکر کی خدمات کو اہم مانا جاتا ہے۔

۱۔ ماسکو لنگوسٹک سرکل جو ۱۹۱۵ء میں رومن جیکب سن کی قیادت میں قائم ہوا تھا۔

۲۔ انجمن برائے مطالعہ شعری زبان (The Society for the apoiaz) جو شکلووسکی (Victor Shklovsky) کی سربراہی میں ۱۹۱۶ء میں قائم ہوا۔ بورس آئخن بام، توماشیفسکی اور یوری ٹینیانوف وغیرہ بھی اس انجمن میں شامل تھے۔

۳۔ پراگ لنگوسٹک سرکل جسے رومن جیکب سن نے روس سے ہجرت کر کے پراگ میں ۱۹۲۶ء میں قائم کیا تھا۔ اس انجمن نے ہیئت پسندی اور ساختیات کے مشترکہ اور متشابہ امتیازات کو فروغ دینے میں اہم کردار ادا کیا اور ادب کے خالص سائنسی اور تخلیقی مطالعے کے بجائے تخلیقی اور جمالیاتی جائزے پر زور دیا۔ لیکن ہیئت پسند ادبی تھیوری کی اپنی کچھ خامیاں بھی تھیں اس لئے اس ادبی تھیوری کو ابتدا میں جتنی مقبولیت حاصل ہوئی بعد میں اتنی ہی اس پر کچھ پابندیاں بھی ہوئیں اور آخر کار آپسی اختلافات اور خصوصاً سوویت روس کے نظریاتی اور سیاسی دباؤ کے سبب ہیئت پسند ادبی تھیوری زوال کا شکار ہوتی چلی گئی، لیکن ہیئت پسند دانشوروں نے ادب میں زبان کے برتاؤ کے حوالے سے جو تھیوری پیش کی تھی اس کے اثرات امریکہ، برطانیہ اور فرانس کے ادیبوں نے بھی اپنے اپنے طور پر قبول کئے اور ہیئتی تھیوری کو نئی شکلیں بھی عطا کیں۔ بیسویں صدی کی تیسری چوتھی دہائیوں میں امریکی دانشوروں جان کرو رینسم (John crowranson) اور ایلین ٹیٹ وغیرہ نے ادب کی فکری اور سماجی جمالیات کی جگہ لسانی جمالیات پر زور دیا گیا۔ امریکی دانشوروں کی اس

تھیوری کو "نئی تنقید" (New Criticism) کا نام دیا گیا کہ یہ نئی تنقید کی تھیوری ہیئت پسندوں کی تھیوری سے مشابہت رکھتی تھی، لیکن اس کا اعتراف کم ہی کیا گیا۔ ابوالکلام قاسمی نے اس ضمن لکھا ہے:

> "نئی تنقید کے نقطۂ نظر سے زبان کے استعمال کی نوعیت کو جو اہمیت حاصل ہوئی اس کے نتیجے میں ادبی زبان اور ترسیلی زبان کی تفریق زیر بحث آنے لگی تھی۔ روسی ہیئت پسندوں کے خیالات عام نہ ہونے کے باعث نئی امریکی تنقید بنیادی حوالے کے طور پر ان کے اثر سے خالی تھی مگر رطانیہ میں فی نفسہ ادب پارے کے مطالعے پر جو زور دیا گیا تھا اسے نئی تنقید کے ابتدائی آثار کی حیثیت بہر حال حاصل رہی۔"

"ہیئت پسندی اور نئی تنقید عام طور پر متن کے مقررہ معنی و مفہوم اور ادب کے عام سماجی و ثقافتی سروکاروں کو غیر ضروری قرار دیتی ہے اور ورڈزورتھ جیسے رومانی نظریہ سازوں کے اس قول کی حمایت کرتی نظر آتی ہے کہ The world is too much with us لیکن یہ بھی صحیح ہے کہ ہیئت پسندی نے شعر و ادب میں زبان کے لسانی برتاؤ کے حوالے سے متن میں جمالیاتی محاسن کی جلوہ آفرینی سے متعلق جو تصورات پیش کئے ہیں، مابعد جدید تھیوری انہیں رد نہیں کرتی۔ ایسے مابعد جدیدیت چونکہ سوسیئر کے نظریہ لسان پر مبنی ساختیات (Structuralism) اور پس ساختیات (Post Structuralism) کی زائیدہ ہے اس لئے ہیئت پسندی کی لسانی تھیوری ساختیات کی لسانی تھیوری سے قدرے مشابہت کا رشتہ بھی رکھتی ہے۔ کئی مابعد جدید مفکرین رومن جیکب سن، لیوی اسٹراس وغیرہ نے ہیئت پسندوں کے اس خیال کی حمایت کی ہے کہ فن پارے میں زبان کے برتاؤ میں الفاظ کے استعمال میں آفاقی اصولوں کی دریافت اور قیام ضروری ہے۔ البتہ ساختیاتی تھیوری ادراک حقیقت کی تھیوری ہے جو انسان، کائنات اور اشیا کے حقیقی معنی و مفہوم کو جاننے پر زور دیتی ہے، لیکن ہیئت پسندی کے برعکس ساختیات یہ مانتی ہے کہ زبان اور پیچیدہ اور پراسرار مظاہر ہے جو دنیا کے انسانوں اور اشیا کی معنویت اور اہمیت کی تشکیل جدید اور ان کے باہمی تعلق (یعنی مختلف و متضاد اور تغیر پذیر) رشتوں کی بازیافت اور شناخت کے امکانات رکھتی ہے۔ اس کے ساتھ ہی ساختیات، سماج کی پرانی اور تصوراتی تعبیر کو رد کر کے عصری حقائق و حالات کی بنیاد پر نئے سرے سے سماج کی تشکیل کی ضرورت پر زور دیتی ہے۔ گوپی چند نارنگ نے ساختیاتی تھیوری پر تفصیل کے ساتھ بحث کی ہے اور یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ:

> "مارکسیت اور ساختیات دونوں جدیدیت کی اجنبیت (Alienation) اور یاسیت (Despair) کے خلاف ہیں۔ مارکسیت اور ساختیات کے مقامات اشتراک اور اختلافات کے کئی پہلو ہیں، لیکن دونوں اس سائنسی رویے پر اصرار کرتے ہیں کہ دنیا حقیقی ہے اور انسان اس کو سمجھ سکتا ہے۔ مارکسیت اور ساختیات دونوں دنیا کے انتشار ظاہری میں تصوراتی ربط پیدا کرنے کے نظریے ہیں۔ دونوں دنیا اور انسان کو بطور کل دیکھتے ہیں۔" (ساختیات، پس ساختیات، ص ۳۶)

اب تک کی وضاحتوں سے نتیجہ یہ برآمد ہو رہا ہے کہ مابعد جدید تھیوری مختلف و متضاد لسانی ادبی اور فلسفیانہ نظریات سے گزر کر اس مقام تک پہنچی ہے جہاں اسے انسان دوست تھیوری کہا جا سکتا ہے۔

پہلی اور دوسری جنگ عظیم کی تباہیوں کے بعد ٹوائن بی (Arnold Toynbee) نے The History (۱۹۴۰ء) میں عالمی سطح پر بدلتی ہوئی سماجی و ثقافتی صورتحال پر روشنی ڈالتے ہوئے مابعد جدید دور (Post Modern Era) کی بشارت دی تھی۔ ۱۹۴۹ء میں ویبر (Max Weber) نے بڑھتے ہوئے "اقداری تضادات" کی بنیاد پر نو کانٹین اقداری مدار (Neo Kantian Value Spheres) اور وٹگنسٹین (Wittgenstein) کے Language Game کے حوالے سے نئی ثقافتی صورت حال سے متعلق یہ تھیوری پیش کی کہ "آج معاشرہ میں ہر طرح کے داخلی اور توضیحات خواہ وہ سائنسی ہی کیوں نہ

ہوں ایک ہی ہیں ان کی کوئی مستقل یا حتمی حیثیت نہیں ہے۔"

میکس ویبر نے Science as a vocation کے عنوان سے اپنے خطبے میں اپنی تھیوری پیش کرتے ہوئے کہا تھا:

"Scientific pleading for practical and mirested stands is meaningless in principle because the various values spheres ofthe world stand in irreconcilable conflict with eachother. we realize again today that something can be scared not only inspite of its not being beautiful but rather because and so far as it is not beautiful it is a piece of everyday wisdom that something may be true although it is not beautiful and not holy and not good. These are only the most elementry cases of the struggle between the gods of the various orders and values."

(translation altered ; 1948: 147-8)

میکس ویبر نے اپنی تھیوری میں یورپی معاشرہ میں رونما ہونے والی انتظامی، فکری، سماجی اور ثقافتی تبدیلیوں کا جو خاکہ پیش کیا اس سے جدیدیت کے کلیت پسندانہ فلسفہ کے ارتقا اور مابعد جدید اسکولوں کی تفہیم میں مدد ملتی ہے۔

اب یہ ایک عجیب اتفاق ہے کہ ۳۰ سال بعد فرانسیسی دانشور لیوتارڈ (J.F Lyotard) نے ۱۹۸۴ء میں اپنی The post Modern Condition کے عنوان سے اپنی تھیوری رپورٹ کے طور پر پیش کی تو لیوتارڈ نے کم و بیش میکس ویبر کی تھیوری کی باتوں کو ہی ترمیم و اضافہ کر کے پیش کیا۔ لیوتارڈ نے لکھا:

"Science possesses on general metalanguage in which the other languages can be transcribed and evaluated. There is no reason to think that it would be possible to determine metaprescriptives common to all language games or that a reviseable consensus like the one in force at given moment in the scientific community could embrace the totality of metaprescriptions regulating the totality of statement circulating in the social collectivity."

(1985: 64-5)

اتنی بات ضرور ہے کہ لیوتارڈ کی تھیوری میں ویبر کی تھیوری سے کہیں زیادہ وسعت اور وسعت ہے۔ واضح رہے کہ لیوتارڈ کے یہاں مابعد جدید تھیوری کے مختلف پہلوؤں اور امتیازی خصوصیات کی واضح نشاندہی ملتی ہے۔ یہاں یہ وضاحت ضروری نہیں ہے کہ مغرب میں ۱۹۴۰ء تک کا زمانہ جدیدیت سے عبارت ہے اور اس عرصہ میں مابعد جدیدیت عام طور پر ایک سماجی تھیوری کی حیثیت سے محض ایک قابل غور اور توضیح طلب موضوع ہی رہی لیکن پھر مابعد صنعتی سماج (Post Industrial Society) کے تصور کے فروغ اور سرمایہ داریت (Capitalism) کے داخلی ثقافتی تضادات کی نازکیت سے متعلق ڈینیل بیل (Daniel Bell) کے تجزیوں نے مابعد جدیدیت کو ایک تھیوری کے طور پر قائم کرنے میں اہم کردار ادا کیا۔ بیل کے بعد تھیوری اور مابعد جدید تھیوری سے متعلق متعدد دانشوروں نے موافقت اور مخالفت میں اپنے اپنے نظریات پیش کیے۔ ان دانشوروں میں یورگن ہابرماس

(Baudrillard) اور لیوتارڈ سے قطع نظر اوونس (Owens) بے حد اہم ہے۔ اوونس نے مابعد جدیدیت سے متعلق اپنی تھیوری کی وضاحت خاص طور پر اپنے تین مقالوں میں کی ہے۔

۱۔ نسائیت پسند اور مابعد جدیدیت (Femenists and Post modernism)

۲۔ دوسرے پن کا خطاب (The discourse of others)

۳۔ مابعد جدید ثقافت (Postmodern Culture)

یہ بات قابل ذکر ہے کہ دوسری عالمی جنگ کے بعد بڑی مرکزی تہذیبوں کی جگہ چھوٹی ذیلی تہذیبوں (Subalturn Cultures) پر توجہ دینے کا رجحان عام ہوا۔ نوآبادی نے بھی دوسری جنگ عظیم کے بعد یورپ کی ذیلی تہذیبوں کو اپنے مطالعے اور دور اندیشی کو بنیاد بنا کر جامع طور پر آنے والے دور کو مابعد جدید دور Post Modern Era قرار دیا تھا۔ اوونس نے بھی جو یورپ کی انہیں ذیلی تہذیبوں کو جن کے تضادات و اختلافات پورے طور پر نمایاں ہو کر یورپی ثقافت کو ایک نئی صورت حال کا اسیر بنا چکے تھے، اپنے مطالعے اور تجزیے کا موضوع بنایا اور مابعد جدید تھیوری کی توضیح و تشریح زیادہ منطقی انداز میں کی۔ غرض یہ کہ ۸۵-۱۹۸۰ء کے آس پاس تک آتے آتے مغرب میں مابعد جدیدیت ایک مضبوط، ثمر آور، معنی خیز سماجیاتی تھیوری (Sociological Theory) کی حیثیت سے اپنی اہمیت منوانے لگی تھی اور نظریاتی سطح پر مابعد جدیدیت کا دائرہ جیسے جیسے وسیع ہو رہا تھا جدیدیت کی بساط ویسے ویسے اٹھتی جا رہی تھی۔ چنانچہ جدیدیت کے سب سے بڑے نقیب ہیبرمس Jurgen Habermas نے یورپ کے تیزی سے بدلتے سماج سے متعلق سماجی و ثقافتی حالات socio-cultural conditions سے متعلق ویبر max weber سے لے کر لیوتار J.F Lyotard تک کے تجزیوں سے بحث کرتے ہوئے نئی ثقافتی صورت حال کے پیش نظر جدیدیت Modernism اور مابعد جدیدیت Post-Modernism سے متعلق نئے زاویوں سے بحث کی۔ ہیبرمس نے جہاں یورپ کے Enlightenment project of modernity کی بنیاد پر جدیدیت کی شدومد سے حمایت کی وہیں مابعد جدیدیت کو واضح لفظوں میں جدیدیت کا مخالف قرار دیا۔ حالانکہ اب ہیبرمس کا شمار بھی مابعد جدیدیت کے حامیوں میں ہوتا ہے۔ مابعد جدید فن تعمیر (Post-Modern Architechture) کے بارے میں اظہار خیال کرتے ہوئے ہیبرمس نے مابعد جدیدیت کے متعلق کہا کہ

> "یہ ہمارے عہد کی تشخیص ہے، لیکن مابعد جدیدیت خود کو قطعی طور پر جدیدیت کی مخالف کے طور پر پیش کرتی ہے۔"
>
> It is diagnosis of our times; Post Modernity definitely presents itself as anti modernity Habermas - 1983

اتنا ہی نہیں ہیبرمس نے مابعد جدیدیت کو "نوقدامت پسندی (Neo conservative) قرار دیتے ہوئے اس کی مذمت بھی کی اور اسے Enlightenment project of Modernity کا کٹر مخالف بھی ثابت کرنے کی کوشش کی۔ ویسے لفظ ایوشن نے کہا ہے کہ ہیبرمس مابعد جدیدیت کے مضمرات و امکانات سے پوری طرح آگاہ نہیں تھا۔ رچرڈ ٹاکٹ نے بھی جدیدیت کو فکری انقلاب اور مابعد جدیدیت کو جوابی فکری انقلاب قرار دیتے ہوئے کہا ہے کہ:

> The revolution was modernism. The counter revolution is postmodernism. It is not difficult to comprehend this culture and aesthetic trend now known as postmodernism in art and architecture, music and film, drama and fiction, as a reflection of (or a comparable phenomenon to) the present wave of political reaction

sweeping the western world." (Gott 1989,P.10)

واضح رہے کہ اس وقت تک مابعد جدیدیت سے متعلق غور و خوض اور بحث و مباحثے کا محل سماجیات، سیاست، ثقافت اور فنون لطیفہ میں زیادہ سے زیادہ فن تعمیر Architecture تک ہی محدود تھا لیکن چونکہ اس عرصے میں جدیدیت اور مابعد جدیدیت (Post-modernity) کی اصطلاحوں کے معنوی امکانات اور تاریخی حوالوں کا نئے سرے سے جائزہ لینے کا عمل بھی شروع کیا تھا، لہٰذا بیری اسمارٹ Barry Smart نے اسی بحث کو آگے بڑھاتے ہوئے واضح کیا کہ لفظ 'جدید' (Modern) کی اصطلاح Modernus سے مشتق ہے جس کا استعمال پانچویں صدی میں روشن خیال عیسائیوں کو پاگان دور (Pagan Era) کے روایت پسند عیسائیوں سے تمیز کرنے کے لئے کیا جاتا ہے یعنی لفظ Modernus سے جن امکانی معانی و مفاہیم کا اخراج ہو سکتا ہے وہ ہیں روایت سے الگ، مختلف، منفرد، متضاد، مخصوص اور ممتاز وغیرہ۔ بیری اسمارٹ کے مطابق لفظ Modern کے اصطلاحی معنی کی جڑیں کانٹ کے تصور تاریخ عالم میں پیوست ہیں، جس کا ماضی سے کوئی تعلق نہیں جبکہ مابعد جدیدیت ماضی سے گریز نہیں کرتی۔ اسکاٹ لیش (Scottlash) نے مشورہ دیا ہے کہ مابعد جدیدیت کو اس کے تمام تر مفادات اور انسلاکات کے ساتھ ایک تہذیبی امتیاز (Cultural Differentiation) اور سماجی خود مختاری (Social Autonomization) کے بطور انگیز کرنا چاہئے۔ ڈیوڈ ایشلے (David Ashley) نے اسکاٹ لیش کے خیالات کی تائید کی۔ وہ یہ بھی جدیدیت اور مابعد جدیدیت دونوں کا بنیادی Concern انسان اور انسانی زندگی ہی ہے۔ چنانچہ اسی بنا پر پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اصرار کے ساتھ کہا ہے کہ:

"تھیوری صرف ادب یا ادبی تنقید کا ہی نہیں انسان اور انسانی زندگی کا بھی معاملہ ہے۔ چنانچہ یہ سامنے کی حقیقت ہے کہ دوسری جنگ عظیم کے بعد جیسے جیسے نو آبادیت Colonialism کی بساط الٹتی گئی ... کم و بیش زندگی کے تمام شعبوں سے متعلق مروجہ معاشرتی، ثقافتی، سیاسی و معاشی اقدار، مفروضات اور نظام کے بالمقابل نئے نظریے، حقیقت پسندانہ، عملی اقدار اور نظام سامنے آنے لگے۔ اس نقطہ کے ساتھ کہ کسی بھی روایت اقدار و نظام کی کوئی بھی مستقل اور حتمی نوع قائل ہونی ہے نہ ہوتی ہے۔"

ہندوستان، پاکستان، افریقہ، ایشیا، ایران، عراق، لیبیا، مصر، شام اور ترکی سمیت ایشیا کے متعدد ممالک میں سوچ و فکر کے جو آفتاب و ماہتاب تازہ طلوع ہوئے ان کی روشنی اور حرارت کے طفیل، افتراق و امتیاز اور امتیاز و انتساب کی فضا بھی وجود میں آئی۔ اسی لیے میں نظموں کی اور رومن ایکسپ ان وغیرہ ویت پسندوں نے زبان، عام زبان، ادبی زبان، زبان کے عمرانیاتی اور تاریخی عنصر اور لفظ اور معنی کے رشتہ وغیرہ کے حوالے سے جو تھیوری پیش کی تھی اسے سوسیئر کے 'نظریہ لسان' کی مقبولیت نے کم و بیش پلٹ کر رکھ دیا۔ سوسیئر نے زبان کی تشکیل (Relational) تھیوری کے تحت زبان کے افتراقات (Differentiation) کا تصور پیش کرتے ہوئے زبان کو معنی دینے والے نظام (Nomenclature) کی بجائے اشیا کے تصورات کو نمایاں کرنے والے نشانات کا نظام (System of Signs) قرار دیا۔ سوسیئر نے اپنے نظریہ لسان (Theory of language) کو قائم کرنے کے لئے Language، Signifier، Parole اور Signified وغیرہ جو اصطلاحات استعمال کی ہیں، ان کی معنوی وضاحت گوپی چند نارنگ کے یہاں (ساختیات، پس ساختیات) شرح و بسط کے ساتھ ملتی ہے۔ لیکن پھر سوسیئر کی تھیوری کے بالمقابل یا اضافے کے طور پر فوکو، ہابرماس، دریدا، رولاں بارتھ، جولیا کرسٹیوا وغیرہ کی تھیوریز سامنے آئیں، جو گرچہ سوسیئر کے نظریہ لسان کو کلی طور پر رد تو نہیں کرتیں لیکن ان میں لفظ و معنی کے رشتہ کے حوالے سے ترمیم اور توسیع کا نظری عمل ضرور ملتا ہے۔ سوسیئر کی تھیوری کلاسیکی سوتوں

دہائیوں میں عام ہوئی تھی اور بحث کا موضوع بھی بنی تھی۔ جاسکی نے اپنی کتاب Syntactic Structure میں سوسیئر کے تصورِ لسان میں اپنی جانب سے یہ اضافہ کیا کہ الفاظ کی آوازوں کے معانی کو سمجھنے کے لیے آدمی کے ذہن میں پہلے سے ہی آوازوں اور ان کے معانی کا ایک واضح نظام (Transparent System) موجود ہونا چاہیے۔ اسی طرح ساختیات، آٹھویں دہائیوں تک آ کر ڈاک دریدا کی ردِ تشکیل (Deconstruction) کی تھیوری سامنے آتی ہے۔ دریدا نے اپنی کتاب میں سوسیئر کی تھیوری کی کلیدی اصطلاحات کی صداقت سے مدلل بحث کرتے ہوئے سوسیئر کے تصورِ افتراقیت (Differentiation) کی جگہ زبان کے کثیر ابعادی (Multi Dimensional) رشتوں کے حوالے سے ایک مخصوص، منفرد اصطلاح Difference وضع کی جو دریدا کی تھیوری کی کلیدی اصطلاح ہے۔ اس اصطلاح کے بارے میں گوپی چند نارنگ نے لکھا ہے:

> "Difference دریدا کی خاص اصطلاح ہے جو ردِ تشکیل (تھیوری) کا مرکزی لفظ ہے۔ فرانسیسی لفظ Difference انگریزی لفظ Difference کا (فرق) اور Deferment (التوا) کے بیچ کا لفظ ہے اور ایک وقت دونوں مفاہیم کو ادا کرتا ہے یعنی زبان کے نظام میں معانی "فرق" سے بھی پیدا ہوتے ہیں اور "التوا" سے بھی۔ اسی تصور کی مدد سے دریدا مغربی مابعد الطبیعیات کے ان تمام تصورات کو متعینہ معنی سے بے دخل کر سکا جو توضیحی ترتیب پر قائم تھے۔ دریدا Differance کے تصور کو ایک سرگرم اور تحریک قرار دیتا ہے جس کے تین خصائص ہیں۔ اول اس کی رو سے زبان کے تمام میں افتراق اور اس کی وجہ سے معنی نیوزی کا کھیل جاری رہتا ہے۔ دوم حاضر جو ماضی تو معنی دیتے ہی ہیں غائب جو حاضر بھی۔ جس نے افتراق قائم ہوتا ہے۔ معنی نیوزی کے عمل میں اپنے غیاب کے باوجود کارگر ثابت ہوتے ہیں۔ سوم زبان کے کارگر عناصر کے مابین Spacing (خلا) ہوتا ہے۔ تحریر ہو یا تقریر یہ فاصلہ یا وقفہ یا خموشی کا پردہ بھی معنی کے افتراق اور التوا کے عمل میں خاصا اہم کردار ادا کرتا ہے۔" (ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات)

آٹھویں، نویں دہائیوں میں رولاں بارتھ (Roland Barthes) کی پس ساختیات کی تھیوری تمام سابقہ تھیوریز کی تردید سے زیادہ تشکیل جدید کے طور پر سامنے آئی۔ ساختیات اور پس ساختیات کی فلسفیانہ اساس اور امتیازات کی تفصیلی بحث تفصیل گوپی چند نارنگ کی تصنیفات میں موجود ہے۔ گوپی چند نارنگ اور مابعد جدید تھیوری کے حوالے سے پس یہ یاد رہنا ہے کہ گوپی چند نارنگ ترقی پسند تحریک اور جدیدیت کو اپنے طور پر برتتے ہوئے ہی مابعد جدیدیت کے آواں گارد کے منصب پر فائز ہوئے ہیں۔ گوپی چند نارنگ ادب کے کلاسیکی نظریات و تصورات کی کیسی آگہی رکھتے ہیں اس کا اندازہ ان کی تصنیفات 'اسلوبیات میر'، 'اردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب'، 'ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں' اور 'ہندوستان کی تحریک آزادی اور اردو شاعری' سے لے کر 'غالب۔ معنی آفرینی، جدلیات وضع، شونیتا اور شعریات' وغیرہ سے بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ مابعد جدید تھیوری کا ایک ناگزیر حوالہ انسانی تاریخ کی زبانی تقسیم سے ماورا 'ثقافت' ہے۔ آج کا ادبی ادب کے ثقافتی مطالعے کا دور ہے۔ گوپی چند نارنگ کی مالیہ تحریروں کے سیاق و سباق سے بھی یہ ثابت ہوتا ہے۔ یہ ممکن ہے کہ مذکورہ بالا ادبی مطالعات کے بیتاؤ کے زمانے میں ادب کا ثقافتی مطالعہ گوپی چند نارنگ کی شعوری ترجیحات میں شامل نہ رہا ہو گا، لیکن ہندوستانی معاشرت اور ثقافت کے تئیں کمیٹڈ، لاشعوری وابستگی نے مذکورہ بالا تصنیفات کو ادب کے ثقافتی مطالعہ کے عمدہ نمونے بنا دیا ہے۔ 'اردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب' کی تصنیف کے دنوں میں گوپی چند نارنگ کا ثقافتی شعور کس طرح تشکیل پذیر ہو رہا تھا اس کا اندازہ مذکورہ کتاب کے دیباچے سے ہی لگایا جا سکتا ہے۔ ان کے علاوہ نارنگ کی

دیگر تصنیفات مثلاً 'ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات' جدیدیت کے بعد 'فکشن شعریات'، 'آہنگ نامہ قصنا' اور 'غالب: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات' وغیرہ کے مطالعے سے واضح ہو جاتا ہے کہ اردو میں تھیوری یا ادبی تھیوری کا مفہوم کیا ہے۔

لیکن اب جب دنیا کو اکیسویں صدی کی دوسری دہائی میں داخل ہوئے بھی خاصہ وقت بیت چکا ہے۔ نئی فکریات اور علمیات نے اردو دنیا میں بھی زندگی کے دوسرے شعبوں کی طرح، معاشرت، سیاست، ثقافت اور زبان و ادب کے سروکاروں کو بھی الٹ پلٹ کر رکھ دیا ہے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے 'اردو' کی زرخیز زمین مابعد جدید ادبی تھیوری کا جو بیج ۱۹۹۳ء میں (ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات) میں بویا تھا وہ انھیں کی مسلسل آبیاری کی وجہ سے ایک تناور درخت بن چکا ہے۔ اردو کے عالمی منظر نامے میں شاید ہی کوئی ایسا تخلیقی قلم کار یا ادبی قاری ملے، جس کا مابعد جدید ادبی تھیوری سے کوئی رشتہ نہ ہو اب یہ اپنا اپنا نصیب ہے کہ تھیوری کے ساتھ کس کا رشتہ مطالعے کا ہے اور کس کا مخاصمت کا۔ ایسے یہ دوسری بات ہے کہ ظہیر علی، وہاب اشرفی، ابوالکلام قاسمی، شمیم اعظمی، نصیر احمد ناصر اور حامدی کاشمیری وغیرہ سے قطع نظر اکثر حضرات مابعد جدیدیت کے عشق میں مبتلا گرمیاں ہیں اور نہ ہی نیاز مندی میں کوئی تو ہے۔ انھیں Kaela Wesley کے مطابق Skeptical Post Modernist ہی کہا جا سکتا ہے۔ دوسری جانب شمس الرحمٰن فاروقی اور طفیل احمد مغلوی وغیرہ کی مابعد جدید تخلیقی تحریروں میں خاصیت اور شدت زیادہ ہے۔ علمی، انسانی اور تخلیقی و معاشرتی بصیرت کی گہرائی اور تہہ داری کم ہے۔ چنانچہ ۱۹۹۰ء کے بعد سے اب تک مابعد جدید اردو اور برصغیر کی دیگر زبانوں میں ادب کے ایک توسیعی تصور کے طور پر اپنی حیثیت مستحکم کر چکی ہے۔ لیکن یہ بھی سچ ہے کہ بعض مغربی دانشوروں کی طرح اردو میں بھی اکثر و بیشتر قلم کار بھی مابعد جدید ادبی تھیوری کو پروفیسر گوپی چند نارنگ یا پھر وہاب اشرفی، ظہیر علی، وہاب قاسمی وغیرہ کی طرح سمجھے اور برتنے سے قاصر ہی رہے ہیں۔ گوپی چند نارنگ نے ۱۹۹۳ء میں تھیوری کا مقدمہ پیش کرتے ہوئے ہی خدشہ ظاہر کیا تھا کہ:

> "اگر تھیوری رٹا کی شکل اختیار کر لے اور عصری مسائل کو نظریانے کے بجائے انھیں دبانے لگے تو نہ صرف تھیوری بلکہ ادب، معاشرت اور ثقافت کے لئے خطرات بڑھ جائیں گے۔ مسائل کے حل کے کھرے اور کھوٹے کو پرکھا نہیں جا سکے گا۔ (ساختیات، پس ساختیات، ص ۵۰۰)

چنانچہ یہ سچ ہے کہ ترقی پسندی اور جدیدیت کے حامیوں کی طرح مابعد جدیدیت کا دم بھرنے والے بعض ناقدین اور تخلیق کار بھی انسان اور انسانی زندگی کے مسائل کو سنجیدگی اور خلوص کے ساتھ نظریانے کی کوشش کے بجائے تھیوری کی اصطلاحوں میں الجھ کر رہ گئے اور اپنی تحریروں میں عہد حاضر کے مسائل سے متعلق مصنوعی، فیشن پرستانہ اور کھوکھلے نعروں کے ہی ڈھیر لگاتے رہے۔ چنانچہ یہی وجہ ہے کہ مابعد جدیدیت کے مخالفین اب اسی کی رائے کو اٹ کرا کے عہد حاضر کے بحران کی تشخیص کی بجائے اسے ایک مرض Pomophobia یعنی Post Modern Phobia قرار دے رہے ہیں۔ مابعد جدیدیت پر یہ اعتراض کیا جا رہا ہے کہ عصری مسائل کے حوالے سے مابعد جدید تھیوری، اخلاقی ضابطوں اور اقداری نظام پر اصرار نہیں کرتی۔ یہ الزام فرانسیسی اور جرمن مابعد جدید نظریہ سازوں کی تحریروں کے حوالے سے جزوی طور پر درست ہو سکتا ہے، لیکن اکیسویں صدی تک آ کر مغربی معاشرے میں اخلاقی ضابطے اور اقدار میں جو انقلابی تبدیلیاں رونما ہوئی ہیں ان کے زیر اثر صارفیت، خفیف (Comodification) روایات کی نفی، ماوی نفع اور منفعت کی مرکزیت، جنسی آزادی اور جرائم، نسل پرستی اور لاقانونیت وغیرہ نے اس تصور کو عام کر دیا ہے کہ ہر روایت، مہابیانیہ، فلسفہ، نظام، علم اور اعتقاد کی ظاہری حقیقت جو بھی اور جیسی بھی نظر آتی ہے ان کی اصل حقیقت یکسر اور ہی ہوتی ہے۔ اس لئے ان اخلاقی اور انسانی قدروں کی باتیں کی جاتی رہی ہیں، ان کی اہمیت برحق، لیکن وہ اب عملاً لایعنی ثابت ہو چکی ہیں۔ اس لئے ظاہر ہے

مغربی مابعد جدیدیت کسی بھی نظام، مجاہدانہ ضابطہ اخلاق اور نظریہ حیات کو حتمی اور مستقل نہیں مانتی اور ان کے نعم البدل کی جستجو پر اصرار کرتی ہے۔ اسی لئے مغرب میں مابعد جدیدیت روایتی اخلاقیات پر زیادہ توجہ نہیں دیتی، لیکن انسان اور انسانیت بہر حال مغربی مابعد جدیدیت کے بھی مرکز میں ہیں۔ دریدا کی تحریروں میں اس کی مثالیں بکھری پڑی ہیں۔

دریدا نے اپنی کتاب Of Grammatology میں لکھا ہے کہ انسان اور انسانی زندگی کا کوئی بھی معاملہ متن (Text) سے باہر نہیں ہے (There is nothing outside the text) لیکن رد تشکیل کے بارے میں غلط فہمیوں کو دور کرتے ہوئے دریدا نے اپنی کتاب اور تحریر تنقیدی تجسس (Critical Enquiry) میں یہ بھی لکھا ہے کہ سیاق و سباق سے باہر کچھ بھی نہیں (There is nothing but outside context) اور چونکہ انسان کے ہر معاملے کا کوئی نہ کوئی سیاق ضرور ہوتا ہے۔ اس لئے دریدا نے اپنی آخری تحریر Living On میں یہ بھی لکھا ہے کہ کسی بھی شے یا بات کا کوئی بھی معنی سیاق سے باہر قائم نہیں ہو سکتا لیکن کوئی بھی سیاق حتمی اور مستقل نہیں ہوتا (no meaning can be determined out of context but no context permits saturation) گوپی چند نارنگ نے دریدا سے کہیں زیادہ بہتر انداز میں متن سے اخذ معنی یا متن میں موجود معنی کو موجود مانے کے عمل کو قرأت سے مشروط کرتے ہوئے، سیاق یا Context کو قاری کے ذہن میں موجود سوانحی کے نظام کے ہاں مظہر میں پیش کیا ہے۔

> "متن میں معنی مضمر تو ہیں ـــــ لیکن وہ حاصل قاری ہی ہے۔ متن کے معنی کو موجود مانتا ہے۔ یوں سمجھئے کہ متن پارہ کی کلیہ ہے۔ قرأت کا عمل تطبیق کہلاتا ہے جو التفاعل پیدا کرتا ہے اور یوں وہ بھیرویں راگنی ہوتی ہے جس کو معنی کا جریان کہتے ہیں۔ فرق یہ ہے کہ پارہ کی طرح جریان کے بعد متن غائب نہیں ہوتا بلکہ جوں کا توں موجود رہتا ہے اور ہر آنے والی قرأت کے ذوق و ظرف کے مطابق از سر نو معنی کا جریان کرتی ہے اور یہ عمل لامتناہی ہے۔" (ساختیات، پس ساختیات، ص ۲۸۱)

لیکن چونکہ کوئی روایت، کوئی نظام قطعی اور مستقل نہیں ہوتا۔ ہر لمحہ تغیر سے دوچار، حالات، حقائق اور مسائل کی نوعیت کا بدلتے رہنا ایک فطری امر ہے لہٰذا متن کا سیاق (Context) چاہے بدلے یا نہ بدلے ہر نئی قرأت کے ساتھ متن کے معنی، کیفیت اور تاثر میں فرق پیدا ہوتے رہنا بھی فطری ہے۔ اسی بنا پر گوپی چند نارنگ نے کہا ہے:

> "معنی کی تشریح ناممکن ہے۔ ہر قرأت سوال اخلاقی ہے اور اپنے طور پر ان کا جواب دینے کی سعی کرتی ہے اور بس۔" (ساختیات، پس ساختیات، ص ۲۸۱)

مغرب کے برعکس مشرق خصوصاً اردو منطقہ ہندوستان پاکستان میں مابعد جدیدیت کی حقیقی صورت حال اول تو مغرب کی طرح حاوی نہیں ہوئی ہے اور اگر بعض کو موہوم یا ظنی شبہوں میں اس کا غلبہ ہے بھی تو اندر سے ابھی نوآبادیت (Colonialism) کے اثرات ہی زائل نہیں ہوئے ہیں۔ اس لئے اخلاقی ضابطوں اور اقداری نظام کی موجودگی پر اصرار کیا جاتا ہے۔ غالباً اسی بنا پر شمس الرحمٰن فاروقی نے کہا تھا کہ "اردو میں مابعد جدیدیت کا میدان صاف ہے" لیکن فاروقی کے اس مغالطے کو اردو ادب کے عصری مابعد جدید مزاج نے غلط ثابت کر دیا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے یہ الزام لگایا تھا کہ "مابعد جدیدیت کے پاس کوئی لائحہ عمل، کوئی ایجنڈا نہیں اور نہ کوئی ادبی یا فلسفیانہ پروگرام ہے، لیکن فاروقی یہ بھول گئے کہ مابعد جدیدیت نہ تو کوئی تحریک ہے نہ رجحان بلکہ ایک صورت حال ہے جس کو ہر مابعد جدید ادیب اپنے اپنے طور پر آزادانہ جینے اور برتنے کی کوشش کرتا ہے۔ پروفیسر نارنگ نے وسیع تناظر میں اس کی وضاحت ان الفاظ میں کی ہے:

> "مسئلہ نہ تو ادب یا ادبی تنقید کا نہیں، انسان اور زندگی کا ہے۔ مثلاً اگر ہم لفظ وحدت معنی یا کثرت معنی کی بات

کریں تو زیادہ فرق نہیں پڑتا لیکن مسئلہ اگر حقیقت، انسان کی نوعیت یا انسان کی شناخت یا انسان کی تحلیل ہوتی ہوئی پہچان کا ہو تو پوری انسانی زندگی اس کی لپیٹ میں آ جاتی ہے۔ ادب اور ادبی تنقید کی حیثیت یوں کہ علوم انسانیہ کے نگہبان کی ہے لہٰذا ادیب کا اس مرکزی مسئلے کی زد میں آنا ناگزیر ہے جسے لاکاں نے انسانی تشخص کا بحران Loading of the subject (انسان کی) Crisis of identity سے تعبیر کرتا ہے۔ لیوی اسٹرس کا کہنا ہے کہ تھیوری موجودہ کرائسس سے نمٹنے کے لیے انسانی آگہی کی ایک کوشش ہے۔ اس کرائسس کی نوعیت کیا ہے اور موضوع انسانی داس پر مبنی ہو مفہوم کی مقدس روایت کسی ایک متن کے سانچے میں آ گئی اور خود تعارف (انسانوں کے) لیے اس کا تعین کیا ہے۔ تھیوری کا اصل مسئلہ یہی ہے۔" (ساختیات، پس ساختیات اور مغربی شعریات، ص ۵۰۲)

انسانی تشخص کے بحران اور دیگر عصری انسانی مسائل سے متعلق وضاحتیں نارنگ کی تحریروں میں بکھری پڑی ہیں جو ثابت کرتی ہیں کہ مابعد جدید تھیوری کے مرکز میں انسان اور اس کی مختلف انواع سماجی، ثقافتی، سیاسی اور نفسیاتی مسائل بھی ہیں جنھیں حل کرنے کے لئے اور جن کے ثبت اور تعمیری ارتقا، ارتقاع کے لئے ہر مسئلے کو Theorise کرکے اس کا حل نکالنا ضروری ہے۔ تھیوری کے حوالے سے پروفیسر نارنگ کا اصرار اسی بات پر ہے۔

گوپی چند نارنگ نے تھیوری کی تعبیر و توضیح کا عمل ۸۵-۱۹۸۰ء کے آس پاس ہی شروع کر دیا تھا لیکن انھوں نے اپنے مطالعے و مشاہدات کو باضابطہ طور پر "ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات" کے عنوان سے ۱۹۹۳ء میں پیش کیا تو اس میں مغربی مابعد جدید تھیوریز اور اقدار سے کہیں زیادہ مشرقی شعریات، علم معانی، فلسفہ حیات اور اردو زبان و ادب سے متعلق حقائق و مسائل کو برصغیر ہند و پاک کے ذہن و تہذیب اور نئے Epistemes کے مطابق نظریانے کی کوشش ملتی ہے۔ سنسکرت، عربی اور فارسی شعریات کا، ساختیات، رد تشکیل، مظہریت، تھیسیت، ہیئت پسندی وغیرہ کے حوالے سے تجزیہ کرتے ہوئے لفظ و معنی، متن، قاری اور قرات، زبان اور افتراقیت زبان و ادب کا سماج اور آئیڈیالوجی جیسے موضوعات پر مشرقی (ہندوستانی) اخلاقی ضابطوں اور اقداری نظام کے تناظر میں غور و فکر کا رویہ نارنگ کے نظریات (تھیوریز) کو ادعمی تقلید سے نہ صرف محفوظ رکھتا ہے بلکہ مغربی تھیوریز پر مشرقی تھیوریز کی بالادستی بھی قائم کرتا ہے۔ نارنگ سے پہلے یہ کارنامہ کسی اور اردو نقاد یا دانشور نے اس مقام اور معیار سے انجام نہیں دیا اور اس کی بنیادی وجہ (مقصد) ہندوستانی تہذیب سے ان کا والہانہ عشق اور ہندوستانی ذہن کی آگہی ہے۔ چنانچہ مغربی لسانی و ادبی و فلسفیانہ نظریات کو اردو میں متعارف کراتے ہوئے بھی انھوں نے ہندوستانی ذہن و تہذیب کی جزئیات کو فراموش نہیں کیا۔ مثلاً اردو کو مشترکہ تہذیب کی علامت قرار دیتے ہوئے پروفیسر نارنگ کا یہ ادبی اقتباس اردو اور ہندوستانی ذہن و تہذیب سے ان کے عشق کا ثبوت ہے:

"اردو ہندوستان کی ملک برصغیر کی یا جنوبی ایشیا کی ایسی زبان ہے جس میں لفظ و قول کا تحیر انگیز ملک ہے اور جس کا دامن طرح طرح کے پھولوں سے بھرا ہے اور جس کی چادر اثر میں شکوہ و زیبائی، ذہن ہندی، خلق اعرابی، تیموں کا ہاتھ ہے۔ کون نہیں جانتا کہ اردو نے ہند آریائی کا دودھ پیا ہے اور اس دھرتی پر پلی بڑھی ہے۔ کون نہیں جانتا جب نئی تاریخی حقیقتیں ابھرتی ہیں تو نئے سماجی تقاضے پیدا ہوتے ہیں اور نئی سچائیاں وجود میں آتی ہیں۔ اردو ایسی ہی ایک سچائی ہے لسانی، سماجی اور تہذیبی سچائی جو ہندوؤں اور مسلمانوں کے صدیوں کے سابقے اور اختلاط و ارتباط سے وجود میں

آئی۔ سچائیوں کو نام تو اس وقت ملتا ہے جب وہ خانہ زاد ہو جاتی ہیں ... یہاں نام ہی سے فاصلہ بڑھتے اور دوریاں ہوتی گئیں۔ اس امر کے تسلیم کرنے میں شاید ہی کسی کو تامل ہو کہ اردو ہماری پچھلی کئی صدیوں کی تہذیبی کمائی ہی ہے۔" (جدید ادبی تھیوری اور گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر مولا بخش، ص ۲۲۰)

دراصل گوپی چند نارنگ ایسے دانشور نقاد ہیں جنہوں نے مغربی مفکرین کی کہی یا لکھی ہوئی باتوں کو گرفت میں تو لیا لیکن اپنے تجزیاتی شعور سے بھی کام لیا اور اپنے وسیع مطالعہ اور گہرے شوق سے کام لے کر انہیں باتوں کو قبول اور پیش کیا جو معقول تھیں اور ہندوستان کی مادی و اخلاقی روایات و اقدار اور شعریات میں جذب ہونے اور پھلنے پھولنے کے امکانات رکھتی تھیں۔ نارنگ اچھی طرح جانتے تھے کہ ہندوستان ایک روحانیت پسند ملک ہے۔ مادی ترقیوں سے نسبت اور ضرورت کے باوجود ہندوستان میں (بڑے شہروں میں) مابعد جدید اخلاقی صورت حال روحانیت (خدا پرستی، مذہبیت اور انسانی دوستی) کی آمیزش و آویزش کے ساتھ ہی اپنے رنگ و بار نکال رہی ہے۔ چنانچہ گوپی چند نارنگ نے مابعد جدید تھیوری پر اصرار کرتے ہوئے اس بات کو فراموش نہیں کیا کہ وہ جس زبان کے ادب کے وسیلے سے ہندوستانی ذہن و تہذیب کی تشکیل جدید کا فریضہ انجام دے رہے ہیں، اس ادب کی رگوں میں مشرقی شعریات، مذاہب اور رسومیات کا لہو دوڑتا ہے۔ اس ازلی سچائی کا اظہار گوپی چند نارنگ نے شاعر مشرق اقبال کے انداز میں کیا ہے:

"مشرق کے بارے میں معلوم ہے کہ مشرق روحانی طور پر زندہ رہا ہے اور مغرب سائنسی طور پر زندہ رہا ہے۔ مغرب میں روحانیت بگڑ گئی ہے۔ تمام بڑے مذاہب اور مسالک مشرق میں پیدا ہوئے ہیں۔ بدھ ہوں، مہاویر ہوں، رام ہوں، زرتشت یا کنفیوشس یا گورو نانک ہوں، نانک یا کبیر، سب دنیا کو مشرق کی دین ہیں۔ حضرت محمدؐ کا ظہور بھی مشرق میں ہوا۔ مشرق ہزاروں سال سے کہتا رہا ہے کہ کائنات وہ نہیں ہے جو دکھائی دیتی ہے۔ اصل حقیقت مادہ نہیں، شعور کل ہے۔ لیکن اب سائنس بھی مادہ سے ہٹ کر بات کرنے لگی ہے۔ آئن سٹائن کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ زندگی کے آخری برسوں میں وہ بھی تیرہ سے دوچار تھا۔ اس کا کہنا تھا کہ سائنس جتنے راز دریافت کرتی ہے اس سے بڑا راز سامنے آ جاتا ہے۔ کائنات کے بارے میں جو چیز سب سے زیادہ قابل فہم ہے وہ یہ کہ کائنات ناقابل فہم ہے۔" (غالب: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات، ص ۵۹۴)

چنانچہ گوپی چند نارنگ نے اپنے منفرد انداز میں اردو ادب اور زبان کے مکمل بندوق و جدان، روایات اور شعریات کے حوالے سے فرسودگی، کٹر پن، فیشن پرستی، تقلیدیت اور بقراطیت کی دیواروں کو توڑا۔ لیکن انہوں نے انسان اور زندگی کے بدلتے ہوئے نظری اور علمی تناظرات کو بھی اپنے پیش نظر رکھا اور یہی وجہ ہے کہ تازہ کار ادبی نظریات (تھیوریز) کی روشنی میں اردو شاعری (اردو غزل، مثنوی، میرؔ، غالبؔ اور سانحہ کربلا) کو انسانی تہذیبی اور اخلاقی تناظرات کے ساتھ دیکھنے پرکھنے اور پیش کرنے کی معتبر اور مستحکم روایت باضابطہ طور پر گوپی چند نارنگ سے ہی قائم ہوتی ہے۔ اس ضمن میں ایک حیرت انگیز مقام وہ نظر آتا ہے جب پروفیسر گوپی چند نارنگ سے ہی قائم ہوتی ہے۔ اس ضمن میں ایک حیرت انگیز مقام وہ نظر آتا ہے جب پروفیسر گوپی چند نارنگ "سانحہ کربلا بطور شعری استعارہ" میں کمال ایمانی و اخلاقی جوش و جذبہ کے ساتھ امام عالی مقام اور تاریخ انسانیت کے عظیم ترین جیالے نواسہ رسول حضرت حسینؑ کی شہادت کا ذکر کرتے ہیں۔ فلسفہ شہادت اور راہ حق و صداقت میں بہنے والے امام حسینؑ کے خون کی قدر و قیمت اور معنویت کو ایسی عقیدت و عظمت کے ساتھ شاید بڑے سے بڑا اسلامی مفکر، عالم اور ادیب بھی بیان نہ کر سکے۔ یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

"راستی پر چلنے والے جانتے ہیں کہ صلح و عشق کا وضو خون سے ہوتا ہے اور سب سے پہلی گواہی خون کی گواہی ہے۔ تاریخ کے حوالے سے بڑے بڑے شہنشاہوں کا جاہ و جلال، شکوہ و ثروت، شوکت و حشمت، سب کچھ مٹ جاتا ہے، لیکن شہید کے خون کی تابندگی کبھی ماند نہیں پڑتی بلکہ کبھی کبھی تو اب صدیاں کروٹیں لیتی ہیں اور تاریخ کسی نازک موڑ پر پہنچتی ہے تو خون کی سچائی پکار آواز دیتی ہے اور اس کی چمک میں کئی معظمت پیدا ہو جاتی ہے۔ خون کی سچائی قائم و دائم ہے اور یہ تخلیقی روایت میں موجود بھی رہتی ہے، لیکن اس کی آواز کانوں میں اس وقت آتی ہے جب قوموں کا ضمیر بیدار ہوتا ہے۔ تاریخ آرائش جمال میں مصروف رہتی ہو یا نہیں، لیکن ادب میں ماضی کا آئینہ دائم پیش نظر رہتا ہے۔" (ساحر کربلا شعری استعارہ، ص ۱۰)

یہ درست ہے کہ ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات (۱۹۹۳) سے لے کر "غالب معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات" (۲۰۱۳) تک کے عرصے میں جہاں ایک نسل مرحوم، دوسری ضعیف اور تیسری جوان ہو چکی ہے، عالم انسانیت خصوصاً برصغیر ہند و پاک کو ایسے مسائل کا سامنا ہے جو انسان کے تشخص ہی نہیں، وجود کو ہی خطرات سے دوچار کر رہے ہیں۔ نسل کشی، مذہبی جنون، فرقہ پرستی، لسانی تعصبات، خودکش حملے، قومی رہنماؤں کی بدکرداری اور بدعنوانی اور دہشت گردی وغیرہ مسائل سیاسی پشت پناہی کے سبب ہیبت ناک روپ اختیار کر چکے تھے۔ اب ۲۰۱۳ء تک آ کر مابعد جدید تہذیب اور معاشرت کے ہی زائیدہ کچھ اور سنگین مسائل بھی ہیں جو براہ راست انسانی معاشرہ کے تمام طبقوں کے ذہن اور ضمیر تک کو مجروح کر رہے ہیں۔ مثلاً اجتماعی عصمت دری (Gang Rape)، صنفی ناانصافی (Gender Injustice)، ہم جنسی (Homo Sexuality) وغیرہ کے علاوہ گلوبل وارمنگ، سائبر پولیوشن، جین میوٹیشن (Gene Manupulation)، ماحولیاتی بحران، ایٹمی گلوبلنگ، ایٹمی پولوشن، لاعلاج بیماریاں، مرضی کی موت (Euthanasia) وغیرہ ایسے مسائل اور حقائق ہیں جو ہندو پاک میں بھی شدت اختیار کر رہے ہیں۔ ان تمام مسائل میں ایک داخلی ربط ہے کیونکہ یہ سبھی مسائل روحانیت سے خالی جدید اور مابعد جدید معاشرت، ثقافت، اسلوب حیات اور طرز فکر کے ہی زائیدہ ہیں۔ ان میں باہمی ربط پیدا کرنے والا مرکزی عنصر اخلاقیات ہے۔ مزاحمتی کے خیال میں مابعد جدید ہیت اخلاقیات پر توجہ نہیں دیتی ہے اور اس سلسلے میں جو وضاحتیں اب تک کی گئی ہیں وہ بھی اب مہابیانیہ کا حصہ بن چکی ہیں جو مذکورہ مسائل کے حل میں معاون ثابت نہیں ہوتیں، لیکن مابعد جدید تھیوریز پر نکتہ چینی کرنے والے یہ بھول گئے کہ سیاست ہو کہ معاشرت، مذہب ہو کہ ادب، ہر شعبے کے اپنے اپنے اخلاقی ضابطے اور اصول ہوتے ہیں۔ ایک شعبے کی اخلاقیات کو دوسرے پر منطبق کرنا نہ تو مناسب ہے اور نہ ممکن۔ سوویت روس میں ایسی کوشش کی گئی تو اس کا شیرازہ ہی بکھر گیا اور خاص طور پر اگر ہمارے لیے کہ اخلاقیات کا تعلق دین و مذہب سے ہے تو یہ بھی ماننا ہوگا کہ مارکسی فلسفہ کی طرح اسلامی نظریہ جمال بھی آزادانہ فن کے خلاف نہیں کہ یہ اصولی طور پر فلسفہ اور دین کے مقاصد الگ ہوتے ہیں اور ادب کے الگ۔ چنانچہ یہی وجہ ہے کہ مابعد جدید تھیوری کی بحث کرتے ہوئے، مشرقی مزاج کے پیش نظر نارنگ نے شاعری اور اخلاقیات کے مسئلے پر تفصیل کے ساتھ گفتگو کی ہے اور عبدالقاہر جرجانی کے حوالے سے یہ ثابت کیا ہے کہ مشرقی روایت میں دین یا اخلاقیات کا مقام اور شاعری کا مقام ایک دوسرے سے مختلف ہے۔ نارنگ کے مطابق:

"عبدالقاہر جرجانی نے قدامہ (بن جعفر) کے خیال 'احسن الشعر اکذبہ' کی توضیح میں جب یہ کہا 'احسن الشعر اکذبہ وخیر الشعر اصدقہ' (حسین ترین شعر جھوٹ پر مبنی ہوتا ہے اور اخلاقی اعتبار سے اچھا شعر سچائی پر) تو خود جرجانی کے اس بیان میں یہ اعتراف

موجود ہے کہ شعری پیمانے، اخلاقی پیمانوں سے الگ ہیں۔ ایسا نہ ہوتا تو امیر خسرو کے فحش اشعار کو شعری اعتبار سے اعلیٰ قرار نہ دیا جاتا، ولی اور کبیر صوفی اپنی کتاب 'الحقیقی' میں ابو تمام کی شاعری پر کفر کو لاقانی صادر ہونے کا اظہار کرتے ہوئے کہتا کہ 'کفر کے لاقانی کی شاعری سے کوئی مطابقت نہیں، اس لیے کہ کفر سے نہ شاعری میں کوئی کمی واقع ہوتی ہے اور نہ ایمان سے شاعری میں کوئی اضافہ اور جرجانی کے بیانات کے بعد تو کسی شک و شبہ کی گنجائش ہی نہیں رہتی۔ جرجانی اصرار کرتا ہے کہ دین کا مقام الگ ہے اور شاعری کا الگ۔'' (مابعطبیات، پس مابعطبیات اور مشرقی شعریات، ص ۳۹، ۳۳۸)

بعض مغربی مابعد جدید مفکرین بھی ادب اور اخلاقیات کے حوالے سے، جرجانی اور گوپی چند نارنگ سے متفق نظر آتے ہیں۔ مثلاً مشہور سماجی دانشور زگمنٹ باؤمن (Zygmunt Bauman) نے اپنی کتاب مابعد جدید اخلاقیات (Post-Modern Ethics) میں واضح طور پر مابعد جدیدیت اور اخلاقیات کو ایک دوسرے سے مختلف قرار دیا ہے۔ باؤمن یہ مانتا ہے کہ انسان کی خوش اخلاقی اور کوش اطواری سے انسانی وجود کا اثبات ہوتا ہے۔ ایسے با اخلاق انسانوں کی وجہ سے ایک مثالی سماج کی بھی تشکیل ہو سکتی ہے، لیکن باؤمن عمدہ ادب کی تخلیق کے لیے اخلاق و شرافت کی ناگزیریت پر اصرار نہیں کرتا۔ ایک اور مابعد جدید دانشور میکائل باختن نے بھی اپنی ابتدائی تصنیف Towards the Philosophy of the fact میں کانٹ کے نظریات کا تجزیہ کرتے ہوئے اس کے فلسفۂ اخلاق کو بھی وسعت دینے کی کوشش کی اور کہا کہ اخلاقیات سے ہی انسان کی 'ذات' کا تشخص قائم ہوتا ہے، لیکن باختن نے انسانی سرشت کی Architectonics اور Cerchimatics کا ذکر سے جان پہچان کروائی ہے جس کی تین شکلیں ہیں:

۱۔ میں میرے لئے (For my self)

۲۔ میں دوسروں کے لئے (I for others)

۳۔ دوسرے میرے لئے (Others for me)

'میں میرے لئے' خود شناسی کا ذریعہ ہے۔ باختن کی منطق ہے کہ جب تک انسان خود کو نہیں پہچانے گا دوسرے اسے نہیں پہچانیں گے۔ اس کے برعکس 'دوسرے میرے لئے' وہ حوالہ ہے جس میں دوسرے لوگ اپنی پہچان میں 'میں' کی موجودگی کو بھی شامل کرتے ہیں۔ 'میں' کا وجود مسلم اور قائم ہے اس لئے میری ناگزیریت ہی میری ذات کا اثبات کرتی ہے۔ باختن کے مطابق 'شناخت' (Identity) کا تعلق صرف 'میں' (اپنی ذات) سے ہی نہیں بلکہ 'دوسروں' (others) سے بھی ہوتا ہے۔ اگر دیکھا جائے تو مارکسی فلسفہ کا حامی باختن کے نظریہ تعمیری میں اسلامی تصوف کے وحدت الوجودی اور وحدت الشہودی روایتوں کی بھی جھلک بازگشت بھی سنائی دے گی۔

اپنے من میں ڈوب کر پا جا سراغ زندگی
تو اگر میرا نہیں بنتا نہ بن اپنا تو بن

ظاہر ہے کہ انسانی وجود کی شناخت اور معنویت کے قیام کے لئے ڈیکارٹ، لاک، کانٹ، ہیگل، سگمنڈ فرائڈ، ویکل بھرتی اور مارکس سے لے کر باختن اور دریدا تک نے جتنے بھی مشابہ یا متضاد نظریات پیش کئے ہیں، گوپی چند نارنگ نے انسان، ذات، تشخص، وجود، خودی، شعور، روح، عقل وغیرہ اصطلاحوں کی معنویت میں ادب کو موضوع سے متعلق مغربی اور مشرقی روایات کا تقابل کیا ہے اور اپنی تعمیری پیش کرتے ہوئے مشرقی دین و تہذیب کے مذہبی اور اخلاقی پہلوؤں پر بھی تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔ نارنگ واضح لفظوں میں لکھتے ہیں:

''۔۔۔ ہماری (مشرقی) روایتوں کی نوعیت مادی نہیں، اخلاقی اور مذہبی ہے۔ جس آفاقی انسانی تصور کو مغرب میں ریناسانس کے بعد اپنایا جا سکا۔ ہمارے یہاں وہ تصوف اور بھگتی تحریک کے بعد اخلاقی روحانی

بنیادوں پر ایک نہایت نکھری ہوئی شکل میں ملتا ہے۔ یا فنیت اور وسیع المشربی پر مبنی انسانیت کا یہ کشادہ تصور اپنی سماجی جہت کے اعتبار سے کسی طرح مغربی ہیومنزم کی انسان دوستی سے کم نہیں تھا، لیکن مغربی تصور اور اس (مشرقی تصور) میں ایک بنیادی فرق بھی ہے۔ ڈیکارٹ اور کانٹ کے برخلاف مشرقی تصور (انسان) شعور نفسی کے اثبات پر نہیں بلکہ شعور نفسی یا شعور انفرادی کی نفی پر ہے، یعنی مشرقی روایت کا منتہا سپردگی اور تسلیم خودی ہے، یعنی عرفان ذات (یا گیان) کی وہ منزل جہاں شعور انفرادی ایک جاری و ساری شعور کلی میں ضم ہو کر اس کا حصہ ہو جاتا ہے ع

عشرت قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا

(ساختیات، پس ساختیات، ص ۵۸)

مذکورہ اقتباس میں پروفیسر نارنگ نے مشرق کے دونوں بڑے مذاہب اسلام اور ہندومت میں تصور انسان کی مرکزیت کی جانب اشارہ کیا ہے اور دلچسپ بات یہ ہے کہ اسلام اور ہندومت کی طرح مابعد جدید تھیوری کا بنیادی وظیفہ بھی انسان ہی ہے۔ اسلام کی رو سے اللہ تعالیٰ نے انسان کو لقد خلقنا الانسان فی احسن تقویم (یقیناً ہم نے انسان کو بہترین صورت میں پیدا کیا ہے) اسلام نے عظمت آدم کے تصور کو زندگی کی حقیقتوں میں داخل کر کے ایک عالم گیر انسانی برادری اور عالمگیر نظام تمدن (Universal Cultural Set up) کا تصور پیش کیا۔ سید قطب نے اپنی کتاب اسلام میں عدل اجتماعی میں لکھا ہے:

"اسلام ایک ایسا ضابطہ حیات ہے جو انسان کے اجتماعی اور انفرادی دونوں پہلوؤں کو پروان چڑھاتا ہے۔" (ص ۶۲)

اسی طرح ہندو فلسفہ انسان میں آتما اور آتم گیان (عرفان ذات) کو ایک ایسی روشنی قرار دیا گیا ہے جو صداقت، محبت، علم و عرفان، صبر و سکون کسی بھی شے کو روشن کر سکتی ہے۔ مقدس ویدوں کے مطابق جو انسان اپنی ذات سے بے خبر ہو وہ دوسری چیزوں کا علم حاصل نہیں کر سکتا۔ انسان کا موجود ہونا ایک بنیادی سچائی ہے اور اپنے آپ کو پہچاننا انسان کا اولین فرض ہے کیونکہ اپنے آپ کو نہ پہچانا جائے تو زندگی بے مقصد ہو کے رہ جاتی ہے۔ اسلام اور ہندومت دونوں مذاہب آفاقی اپیل رکھتے ہیں۔ اسی لئے یہ مانا جاتا ہے کہ انسان اور زندگی کے حوالے سے ہر نظریہ ہر تھیوری میں مشرق (اسلام اور ہندومت) کے آفاقی روحانی حقائق کے عناصر کسی نہ کسی تناسب میں لازمی طور پر موجود ہیں۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے مابعد جدید تھیوری کی جہات کی وضاحت کرتے ہوئے بڑے ہی شرح و بسط کے ساتھ اس پہلو کو نمایاں کر کے ثابت کر دیا ہے کہ اردو مابعد جدیدیت یا ادبی تھیوری پر اخلاقیات مذہبیت یا روحانیت کو نظر انداز کرنے کا الزام یکسر غلط ہے۔ ساتھ ہی یہ باور بھی کروایا ہے کہ اردو میں مابعد جدیدیت کا میدان تنگ نہیں، نہایت وسیع و عریض اور زرخیز ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ عالمی سطح کے بعض دیگر مابعد جدید دانشوروں اور نظریہ سازوں کی طرح گوپی چند نارنگ بھی انسان کی فلاح اور انسانی معاشروں کے بہتر جہت ارتقا کے مقصد سے روایات، تہذیبوں اور دھرموں کے کٹر پن اندھے عقائد اور فرسودگی کو ناپسندیدہ قرار دیتے ہیں بلکہ لنڈا ہوشین (Linda Hutcheson) کی زبان میں کہا جا سکتا ہے کہ ہندوپاک کے مابعد معاشرت، ثقافت اور ادب کے حوالے سے گوپی چند نارنگ اہاری زندگی کا حصہ بن چکے ہیں۔ گوپی چند نارنگ کی مابعد جدید ادبی تھیوری کا ایک نمایاں پہلو پسماندہ، غیر ترقی یافتہ طبقہ اور مظلوم طبقہ نسواں کی حمایت بھی ہے۔ دلتوں، مظلوموں، بے روزگاروں اور دیگر پچھڑے لوگوں سے نارنگ صرف ہمدردی ہی نہیں رکھتے، جذباتی اور فکری وابستگی بھی رکھتے ہیں۔ اسی لئے پروفیسر نارنگ بارہا اقتدار کے روبرو بھی ہوئے۔ اگر دیکھا جائے تو گوپی چند نارنگ کا اپنا ایک منفرد اور مخصوص معیار ہے۔ وہ کئی دوسرے ناقدین کی طرح محض رسمی طور پر ادب اور انسان سے متعلق اپنی تھیوری ہی سامنے نہیں لاتے بلکہ اپنی تحریروں میں اپنی تھیوری کے اطلاق کے نمونے بھی پیش کرتے ہیں۔

چار حسین کی آپ بیتی اور دلت کہانیوں کے حوالے سے گوپی چند نارنگ کے یہ اقتباس دیکھئے:

"بظاہر وہ انسان ہے، لیکن جو گذر بسر وہ کرتی ہے اور جس سماجی فضا میں وہ سانس لیتی ہے اور جو برتاؤ اس کے ساتھ کیا جاتا ہے وہ جانوروں سے بھی بدتر ہے۔ بعض دوسری زبانوں میں تو کچلے ہوئے لوگوں اور جانوروں کی زندگی جینے والوں پر 'آپ بیتی' کے نام سے بہت کچھ لکھا گیا ہے، لیکن اردو میں یہ بات ابھی خالی تھا جس طرف چار حسین نے توجہ کی ہے۔ ... بات فقط بہار، جھارکھنڈ، اتراچل یا مشرقی اتر پردیش کی نہیں، پوری سرزمین کے کچلے ہوئے علاقوں میں یہ بھوی ہیں یا خصوص ان کی عورتیں استحصال کا شکار بنتی ہیں۔ پولس، پردھان یا لال ٹوپی والے ہا ایک۔ جس طرح سے قانون کی دھجیاں اڑاتے ہیں یا ذات پات کی لعنتیں جس طرح خون کے خلیوں میں اندر تک اتری ہوئی ہیں، ایک کے بعد ایک یہ مناظر ان تحریروں میں آنکھوں کے سامنے آتے ہیں۔ شانتا، بھینی، مرلی، منگل، کیسلیا یا رام سینی کی صورت فقط دکھوں کا بوجھ ڈھونے، اغوا اور زنا کاری کا شکار ہونے یا بے نام موت مر جانے والوں کے ہاتھ نہیں بلکہ ایسے زندہ کردار ہیں جن کی مظلومیت اور دکھ میں ڈوبے ہوئے اپنے ذہن میں ایسے نقش چھوڑ جاتے ہیں کہ مٹائے نہیں مٹتے۔" (فکشن شعریات، تشکیل و تنقید، ص ۴۰۸)

گوپی چند نارنگ نے زندگی اور زمانہ کے حقائق و مسائل سے متعلق اپنی تھیوری کسی ایک تھیوری یا کئی تھیوری یا آئیڈیالوجی کا سہارا نہیں لیا ہے کیونکہ ہر آئیڈیالوجی بذات خود بڑی روایتوں (Grand narratives) کا حصہ بن کر اپنی معنویت کھو چکی ہے۔ اسی لیے مابعد جدید عہد کے علمی و فکری تناظرات (Epistemes) کے حوالے سے گوپی چند نارنگ اپنی اور اپنی تھیوری کی تعبیر کو ان الفاظ میں کھولتے ہیں:

"ایک عہد کی Episteme (مباحث، مسائل، توقعات، تعصبات، علمیاتی مواقف وغیرہ) دوسرے عہد میں بدل جاتی ہے۔ علمیاتی افق کوئی جامد شے نہیں بلکہ انسانی سرگرمی کے ساتھ ساتھ تغیر پذیر ہوتا رہتا ہے۔ جدیدیت کے عہد کے سب سے بڑی پہچان Ideology سے بیزاری تھی اور آئیڈیالوجی سے مراد وہ سیاسی آمریت تھی جس کا نفاذ پارٹی (کمیونسٹ) کرتی تھی۔ اس Episteme کے بعد نہ صرف آئیڈیالوجی سے مراد فقط سیاسی تصورات اور اصول و ضوابط ہی نہیں بلکہ شمولی ہدایات، الہیات، عدمیات وہ تمام نظامات بھی ہیں، جن کی رو سے فرد زندگی کا تصور قائم کرتا ہے۔ اب متن کے اندر چھپے ہوئے معنی و تصورات دراصل اس تصور حقیقت کی لسانی تشکیل ہوتے ہیں جنھیں زبان اور آئیڈیالوجی نے قائم کیا ہے۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو اب آئیڈیالوجی کے مباحث کی جدلیاتی بازیافت ہوتا ہے۔ اس لئے کہ اب آئیڈیالوجی سے متاثر بھی ہوتا ہے اور اس کو متاثر کرتا بھی ہے۔" (فکشن شعریات، تشکیل و تنقید، ص ۳۳۵)

جیسا کہ اوپر کہا جا چکا ہے کہ گوپی چند نارنگ کی تھیوری، مطرفی، مابعد جدید دانشوروں کے برعکس مشرقی اساس (East Based) تھیوری ہے جس کی جڑیں واضح طور پر ہندوستانی ذہن و ضمیر، تہذیب و اخلاقیات اور مذہبی عقائد و روایات میں پیوست ہیں۔ چنانچہ سامنے کی بات ہے کہ نارنگ نے مغربی، روسی، ہارتھ، پیرس اور دیوار لیوی اسٹراس وغیرہ کی تھیوری کے انداز کا سرقہ کیا ہے۔ کچھ وگر کچھ لکھے ہیں، لیکن ان ساری تھیوری کے مثبت اور منفی، اخلاقی اور اصولی عناصر کے بارے میں ہندوستانی نقطہ نظر سے بات زبانی کی ہے۔

ہندوستان کے بڑے شہروں میں صارفیتی اور کارپوریٹ کلچر کے فروغ کے سبب قدیم و جدید اور مذہبی اور مادی اقدار کے مابین جو کشمکش عام ہے، گوپی چند نارنگ نے اس کا جائزہ اساطیر، مذہبی عقائد، روایات اور مفروضات کی روشنی میں راجندر سنگھ بیدی، منشو کرشن چندر، انتظار حسین، بلونت سنگھ اور گلزار سے لے کر جاوید حسین اور ساجد رشید تک کی کہانیوں کے حوالے سے پیش کیا ہے۔ مثلاً فکشن شعریات میں شامل بیدی، منشو، انتظار حسین سے متعلق مضامین کے علاوہ معتبر مابعد جدید افسانہ نگار ساجد رشید کے افسانہ 'جنت محل' کے بارے میں گوپی چند نارنگ نے اول تو یہ کہا ہے کہ اس نوع کی کہانی موجودہ کارپوریٹ کلچر اور گلوبلائزیشن کے عہد میں ہی لکھی جا سکتی ہے اور پھر اس کارپوریٹ اور گلوبل کلچر کے اندر زندگی گزارنے والوں کی اقداری کشمکش کے حوالے سے کہا ہے:

''کارپوریٹ کلچر کی ہوش ربا ترقی سے معاشرتی زندگی میں انقلاب آ گیا ہے اور معمولات میں جو تناقص پیدا ہو گیا ہے، یہ کہانی اس کی ایک بین مثال ہے۔ والدین اور گھر کے لوگ الگ وضع کی زندگی جی رہے ہیں جو ایک دھرے پر چل رہی ہے جس میں مذہبی شعائر کا سہارا ہے، وسائل کی کمی ہے، لیکن کوئی شکوہ شکایت نہیں۔ مذہبی عقائد، آداب و اطوار اور ان کی پابندی بھی ایک طرح کی آئیڈیالوجی ہے جو یک گونہ طمانیت کا سرچشمہ ہے۔ دوسری طرف اقدار سے تہی کمرشیل زندگی ہے جہاں کامیابی کا واحد معیار دولت اور منافع ہے۔'' (فکشن شعریات، تشکیل، تنقید، ص ۴۳۳)

گوپی چند نارنگ واقعتاً ایسے نظریہ ساز نقاد ہیں جو نصف صدی سے زیادہ عرصے سے عصری ادب میں عام قارئین کی دلچسپی بڑھانے اور نئی (مابعد جدید) تخلیقات اور عام قارئین کے پرانے فرسودہ ادبی ذوق اور معیار کے بیچ کی کھائی پاٹنے اور ادب پڑھنے کے شوق اور ضرورت کو فروغ دینے میں اہم کردار ادا کر رہے ہیں۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ کی تحریروں کو تعصبات اور متعصبانہ رویوں سے اوپر اٹھ کر پڑھا اور سمجھا جائے تو واضح ہو جائے گا کہ اردو میں مابعد جدید تھیوری یا ادبی تھیوری کیا ہے اور کیوں ہے؟ ❁❁

اردو مرثیے کے تمام واقعات اور کردار عرب کی اسلامی تاریخ سے ماخوذ ہے۔ ان میں کچھ بھی ہندوستان کا نہیں، لیکن مرثیے کو جو فروغ ہندوستان میں حاصل ہوا، عرب ممالک یا ایران میں نہیں ہوا۔ اردو مرثیہ دکن میں بھی لکھا گیا اور دہلی میں بھی، لیکن یہ اپنے عروج کو پہنچا لکھنؤ میں۔ ہندوستان کے عہد وسطیٰ میں تاریخی اور سماجی ضرورتوں سے جو مشترک تہذیب وجود میں آئی تھی جو کبھی صوفیوں اور سنتوں کے اقوال میں اور کبھی بھجنوں کے گیتوں میں بابا فرید، نانک و کبیر کے تراجیتو میں ظاہر ہوئی، اودھ میں بالخصوص لکھنؤ میں اسے ایک ایسا معاشرتی قالب مل گیا تھا کہ اس نے نہ صرف اردو زبان کو بلکہ اردو شاعری اور اس کی تمام اہم اصناف کو گہرے طور پر متاثر کیا۔ لکھنؤ میں اردو مرثیے کی توسیع و ترقی وہاں کے ثقافتی اور معاشرتی تقاضوں سے بے نیاز نہیں۔ یہ بات ہماری ادبی تاریخ کے ایک دلچسپ مبحث کا حکم رکھتی ہے کہ مرثیے کے واقعات کا جتنا گہرا تعلق عرب تاریخ سے ہے، ان کی پیشکش کا انداز اتنا ہی ہندوستانی معاشرت بالخصوص لکھنوی معاشرت، طرز بیان اور تہذیبی انداز تخاطب کی ترجمانی کرتا ہے۔ اردو مرثیے میں عرب کرداروں کے ساتھ ہندوستانی معاشرت کا ذکر ایک ایسی کھلی ہوئی حقیقت ہے جسے مرثیے کا ہر حساس قاری جانتا ہے، لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ بعض ادبی مورخ اور نقاد اردو مرثیے کے اس پہلو کو یعنی اس کی ہندوستانیت کو مکرر رد کر دیتے ہیں اور اعتراض کرتے ہیں کہ اس سے تصنع پیدا ہوتا ہے اور کردار نگاری میں تضاد لازم آتا ہے۔ پھر ایسے ناقدین بھی ہیں جو اردو مرثیوں میں ہندوستانی عناصر کی تاویلیں پیش کرتے ہیں اور ان کی گفتگو اقتدار کی حد سے آگے نہیں بڑھ پاتی۔ یہ بات افسوسناک ہے کہ جو چیز مرثیے کی ادبیت، اس کے حسن و دلآویزی، اثر آفرینی اور شعری کشش کی ضامن ہو، اس کو کمزوری سمجھ کر رد کیا جائے یا اسے قبول کیا جائے تو یا مرعوبی اور طرح طرح کی تاویلیں کر کے'' (مکالمہ، نقش نمبر، گوپی چند نارنگ، ص 196/191)

ڈاکٹر نارنگ: نابغہ تحقیق و تنقید

• ڈاکٹر انوار الحق

اردو میں تحقیق کے میدان میں بہت سی حصول یابیاں ہوئی ہیں۔ بہت سے ان گمشدہ ادبا و شعرا کے کارناموں کے متعلق تحقیقی مضامین منظر عام پر آ چکے ہیں اور مسلسل آ رہے ہیں جو کسی وجہ سے قدیم تنقید نگاروں اور محققین کی ناانصافیوں اور تعصب کا ہدف بنتے آئے تھے۔ یہ ایک خوش آئند امر ہے کہ نئی نسل میں تنقید و تحقیق تعصب سے پاک اور خلوص پر مبنی کی جا سکتی ہے۔ لیکن مقام افسوس یہ ہے کہ ادب کے بہت سے شعبہ جات ایسے ہیں جن پر نئی نسل کی توجہ معدوم ہی معلوم ہوتی ہے ان میں لسانیات اور قواعد پر مبنی اہم شعبہ جات ہیں۔ ان شعبوں میں شدت سے تشنگی کا احساس ہوتا ہے۔ اب تک کسی نے اردو کی پہلی گرامر کے سلسلے میں کوئی قابل اعتبار اور بھرپور تحقیق نہیں کی البتہ چند نام لیے جا سکتے ہیں اور ان چند محققین میں ایک بڑا نام پروفیسر گوپی چند نارنگ کا ہے جنہوں نے اردو کی اولین گرامر کی تلاش و تحقیق کر کے اردو دنیا میں ایک ناقابل فراموش کارنامہ انجام دیا۔ پروفیسر نارنگ کے مطابق اردو کی پہلی گرامر کیٹلر نے لکھی۔ نارنگ صاحب کا یہ دعویٰ یونہی نہیں اس نتیجے پر پہنچنے میں ان کی برسوں کی کاوش اور ان کا تحقیقی ذہنیت کارفرما رہی ہے "عہد اورنگ زیب کی اردو نثر کے تین نمونے اور ہندوستانی" یعنی اردو زبان کی پہلی گرامر کے عنوان سے ایک نہایت ہی عالمانہ مضمون ان کے نادر ترین مجموعہ مضامین "تماشا بدنہ تماشا" کی زینت ہے اور اس مجموعہ میں شامل پہلا مضمون ہے۔ اس تحقیقی مضمون کے متعلق اس کتاب کے دیباچہ میں نارنگ صاحب نے اپنی تحقیق کی تفصیل اس طرح بیان کی ہے

"کیٹلر کی گرامر اردو کی اولین گرامر ہے جس کا عکس ایک مدت سے میرے پاس تھا۔ توسط پروفیسر ... اردو سے میں بطور وزٹنگ پروفیسر جانے کا موقع ملا 1997 میں ملا تھا، اسی زمانے میں میں نے لائیڈن بالینڈ کا سفر کیا، جہاں اس گرامر کا واحد نسخہ ان کے قومی انسٹیٹیوٹ آرکائیوز میں محفوظ ہے۔ اس کی معلومات مجھے شیتل کمار پٹرنی کے مضمون سے ملی تھیں۔ گریرسن کے یہاں بھی کیٹلر کا ذکر ہے لیکن نہ گریرسن نے نہ پٹرنی نے نسخہ کو دیکھا تھا، اس کے اطالوی ترجمہ و تلخیص سے معلومات اخذ کی تھیں۔ یہ گرامر اورنگ زیب عالمگیر کے آخری برسوں میں 1699 میں لکھی گئی اور لائیڈن میں اس کا واحد نسخہ مخطوطہ کی شکل میں ہے جہاں کیٹلر ڈچ سفیر تھا۔ اس میں جن تین اقسام کے نثر نمونے ہیں، وہ عہد اورنگ زیب کی اردو نثر کے نادر نمونے ہیں۔ پیشکش کے ساتھ جو تحریریں ملی ہیں میری نظر میں ان کی حیثیت مستند ہے جبکہ کیٹلر کے نمونے ہر اعتبار سے مستند تحریریں ہیں۔"

(دیباچہ، تماشا بدنہ تماشا، گوپی چند نارنگ، ص ۱۰)

کیٹلر کو پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اردو کی پہلی گرامر کا مصنف قرار دیا ہے اور اس دعویٰ کی پوری تحقیقی تفصیل پیش کر دی ہے۔ اب آپ کے ذہن میں یہ سوال پیدا ہوگا کہ یہ کیٹلر کون تھا؟ تو پہلے کیٹلر کا تعارف ملاحظہ کیجیے۔ اس کا پورا نام جان جوشوا کیٹلر (Joan Joshua Katelaar) تھا۔ کیٹلر اردو رسم الخط سے واقف تھا اور فارسی زبان پر بھی عبور رکھتا تھا۔ اس کی پیدائش 1690 میں ہوئی اور اس کا انتقال 1718 میں ہوا۔ وہ سترہویں صدی کے آخری برسوں میں ڈچ ایسٹ انڈیا کمپنی کا سفارت کار تھا۔ مذکورہ گرامر اس نے ڈچ اور یورپی حکام کو ہندوستانی زبان سکھانے کے لیے لکھی تھی۔ تجارت سے متعلق معاملات کے ڈائرکٹر کے عہدے پر کیٹلر کی تقرری ہوئی تھی اس لیے ممکن ہے کہ

تجارت کی ضرورت کے مدنظر اس نے یہ گرامر لکھی ہو۔ یہ گرامر اس نے اپنی زبان میں لکھی تھی۔

جس زمانے میں کیٹلر نے یہ گرامر لکھی اس زمانے میں اردو اور ہندی زبان الگ نہیں ہوئے تھے۔ اس وقت تک اس زبان کو ہندستانی کہا جاتا تھا۔ ایک صاحب ٹیچ بھایہ ہیں انھوں نے اپنی کتاب A History of the Hindi Grammatical Edition میں کیٹلر کی اس گرامر کو ہندی گرامر سے موسوم کیا ہے۔ ٹیچ بھایہ کے اس بیان پر نارنگ صاحب نے بڑے اندازِ تنقید پیش کیا ہے

"اس کتاب میں صفحہ 21 سے 50 تک ڈاکٹر ٹیچ بھایہ نے کیٹلر کی گرامر کا تعارف پیش کیا ہے۔ لیکن حیرت کی بات ہے کہ انھوں نے گرامر کا نام تبدیل کرنے میں کسی تکلف سے کام نہیں لیا۔ یہ بات معلوم ہے کہ اصطلاحاً جو عام زبان اس وقت رائج تھی اور جس کو یورپین 'ہندستانی' کہتے تھے وہ اردو تھا نہ ہندستانی تھی۔ جس زبان کو بعد میں اصطلاحاً ہندی کہا گیا اس وقت وہ ہندی کے نام سے موسوم نہیں تھی۔ ٹیچ بھایہ نے اپنے تئیں صفحے کی بحث میں سوائے گرامر کے نام کے 'ہندستانی' کا لفظ کہیں استعمال نہیں کیا اور جہاں وہ اسے ہندی گرامر کے نام سے منسوب کرتے ہیں۔ ڈاکٹر ویگل کے انگریزی اور رائج مضامین کے بعد بھی جو کیٹلر کے اصل تھی نئے چل رہے تھے، کیٹلر کی گرامر کو ہندی اصل اردو کی گرامر ہے اور جس میں کچھ دیگر اقاری گرامر کے بھی مندرج ہیں، مکمل کلا ہندی گرامر قرار دیا ایک کارنامہ ہی قرار دیا جائے گا۔" (آتش نامہ تھا، گوپی چند نارنگ، صفحہ نمبر ۱۸)

حیرت کی بات یہ ہے کہ گریرسن اور سنیتی کمار چٹرجی کے علاوہ اس مضمون کے تحریر میں آنے سے پہلے تک اردو کے اس بے حد اہم موضوع پر کسی اردو کے محقق نے توجہ نہیں دی اور نہ کسی دوسرے حضرات نے بھی کیٹلر کے نسخے کو اپنی آنکھوں سے نہیں دیکھا تھا۔ تو اور کسی بھی زبان کی ریاضی کی بڑی ہوتی ہے اور اردو کی پہلی گرامر کب لکھی گئی اس اہم سوال کا جواب موجودہ دور کے کسی محقق نے تلاش کرنے کی کوشش نہیں کی۔ یہ اردو زبان و ادب کی خوش قسمتی ہے کہ اس زبان کو ڈاکٹر گوپی چند نارنگ جیسا محقق نصیب ہوا جس نے کیٹلر کے نسخے کو نہ صرف دیکھا بلکہ اس کا تحقیقی تجزیہ کرنے کے ساتھ ساتھ اس کا عکس بھی انہوں نے اپنے پاس محفوظ کر لیا۔ اگر وہ ایسا نہ کرتے تو اتنے اہم موضوع پر تحقیق کا عمل ادھورا رہ جاتا۔ مجموعہ مضامین 'آتش نامہ تھا' میں شامل یہ مضمون تاریخی نوعیت کا ہے۔ اردو گرامر کی جب کوئی تاریخ لکھے گا تو اس مضمون کو نظر انداز کر کے وہ تاریخ مکمل نہیں ہو پائے گی۔ اس کی اہمیت کو ملحوظ خاطر رکھتے ہوئے انہوں نے اس مضمون کو اپنے اس مجموعہ مضامین میں اولیت کا درجہ دیا ہے۔

اس مضمون میں نارنگ صاحب نے مرحلہ وار تحقیق میں پیش آنے والی قدما کی کتابوں کی نشاندہی کرتے ہوئے تحقیق میں آنے والی مشکلوں کا ذکر کیا ہے اور پرانے زمانے سے چلی آ رہی غلط فہمیوں کا ازالہ بھی کیا ہے۔ اس مضمون کو پڑھنے کے بعد قاری کو یہ سمجھنے میں دیر نہیں لگے گی کہ کیوں پروفیسر گوپی چند نارنگ اردو کے ایک نامور اور معتبر محقق تسلیم کیے جاتے ہیں۔ انہوں نے کیٹلر کی گرامر سے متعلق اب تک کی تمام قابل ذکر تحقیقات، مقالات اور بیانات کو اپنے مطالعہ میں رکھ کر عالمانہ اور محققانہ گفتگو کی ہے۔ ان کے مطالعہ میں Singer Emile Teza کا تبصرہ بھی تھا جو گریرسن کے مضمون پر اس نے کیا تھا اور جس میں اس نے کیٹلر کی گرامر کا ذکر کیا تھا اور شمس شلز Benjamin Shulze کی لاطینی کتاب Hindostanica Grammatica بھی ان کے مطالعہ میں تھی۔ ان کے مطالعہ میں David Milius کا اردو لاطینی ترجمہ بھی تھا جو اس نے Dissertationes Selectae میں شامل کیا تھا۔ ان کے زیر مطالعہ سنیتی کمار چٹرجی کا وہ مضمون بھی تھا جو انہوں نے The Oldest Grammar of Hindustani کے عنوان سے لکھا تھا۔ ان کے مطالعہ میں Dr. J. Ph. Vogel کا وہ جامع مقالہ بھی

تھا جس میں پہلی بار انہوں نے کیلکر کو ہندوستانی زبان کی پہلی گرامر کا مصنف قرار دیا تھا۔ اور نہ صرف ان مقالات، رسالے اور مضامین کا انہوں نے مطالعہ کیا بلکہ ان سب کو اپنے پاس محفوظ بھی رکھا ہے تاکہ آگے کسی بھی تازہ دعویٰ کی گنجائش نہ رہنے پائے کیوں کہ اردو میں پڑھے لکھوں کا یہ مشغلہ ہے کہ وہ اس طرح کے دیگر محققین کے پیش پا افتادہ موضوعات میں تازہ کے عنصر کے بھید تلاش رہتے اور اس طرح کے پیوستگانوں سے خود کو مشہور کرنے کی تاک میں رہتے ہیں۔ مندرجہ بالا ماہرین کے علاوہ نارنگ صاحب نے Sir William Jones کے Bicentenary Volume کو بھی اپنے مطالعہ کا حصہ بنایا ہے جس میں H.W. Bodewitz نے کیلکر کے مندرجات پر ماہرانہ اور معروضی گفتگو کی ہے۔ اور اس کتاب کو بھی انہوں نے اپنے پاس محفوظ کر لیا ہے۔ صرف مذکورہ بالا مواد ہی نہیں بلکہ اس کے علاوہ بھی بہت ساری متعلقہ کتب مضامین اور مقالات کے مطالعہ کے بعد پروفیسر نارنگ نے اس مضمون کو وجود بخشا ہے۔ انہوں نے برسوں محنت اور عرق ریزی کی ہے اور تحقیقی پتا رنگی اور دستاویزی مضمون ہمارے سامنے موجود ہے۔

اتنا ہی نہیں نارنگ صاحب نے کیلکر کی وضع کردہ گرامر کے اصولوں کا بھی جائزہ لیا ہے اور یہ مسلم کرنے کی سعی کی ہے کہ کیا جو اصول اس میں درج ہیں وہ اس زمانے کی زبان کی ساخت سے میل بھی کھاتے ہیں یا نہیں اور شک و شبہات کی کوئی گنجائش باقی نہیں چھوڑی گئی ہے کہ آئندہ کوئی یہ کہہ سکے کہ کیلکر کی گرامر اردو کی پہلی گرامر نہیں ہے۔ انہوں نے کیلکر کے مختلف رومن ٹرانسکرپشنوں کا بھی تقابل کیا ہے اور محسوس کیا کہ یہ ہر جگہ یکساں نہیں ہے۔ اس تقابل کا یہ حصہ یہاں نقل کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے۔ ملاحظہ کیجیے:

> "کیلکر کا رومن Transcription ہر جگہ یکساں نہیں ہے، مصمتوں میں بھی کہیں کہیں فرق ہے لیکن مصوتوں میں خاصا انتشار ہے، نیز نون غنہ اور پکار آوازوں کے اندراج کا التزام بھی بہت کم ہے۔ طرفہ یہ کہ تیج بھاپے نے اگرچہ محنت کی ہے لیکن کہیں کہیں ان سے بھی چوک ہوئی ہے۔ خصوصاً ہندی عربی کے اس عنصر پر ان کی گرفت نہیں ہے جو اردو میں مستعمل ہے۔ مثلاً پوتھے نظم میں انہوں نے دو لفظ کو جو لکھا ہے جو Transcription کے اعتبار سے بھی غلط ہے اور زبردستی غلط ہے۔"
> (تحقیق و تدوین، گوپی چند نارنگ، ص ۲۳)

اور اس طرح تیج بھاپے کی متعدد غلطیوں کی نشاندہی کرنے کے بعد ان کا بیان ہے کہ

> "اگرچہ مصنف کے متن میں اتنی غلطیاں ہو سکتی ہیں تو لغات کی غیر متن اور باقی صرفی و نحوی تفاصیل کی کیا کیفیت ہوگی جو پوری طرح اندازے اور اٹکل پچو سے بھری پڑی ہیں۔"

اس کے بعد ان قدیم نثری نمونوں کو نقل کیا گیا ہے جس کے بارے میں عنوان سے ظاہر ہے کہ یہ عہد اورنگ زیب کی اردو نثر کے نمونے ہیں جن میں پہلا The Ten Commandments ہے جس کی بھی بڑی اہمیت ہے کہ اردو ترجمہ ساتھ ساتھ اس کی انگریزی اصل بھی نقل کی گئی ہے تاکہ قارئین کو ترجمہ کا تجزیہ کرنے میں مطالعہ کے وقت پریشانی نہ ہو۔ دوسرے اور تیسرے نمونے بھی عیسائی مذہب کی عکاسی کرتے ہیں۔ ان کی بھی اصل انگریزی متن نارنگ صاحب نے نثری نمونوں کے ساتھ ہی نقل کر دی ہے۔ اسی کے بعد ان تینوں نثری نمونوں میں موجود صرفی اور نحوی ساختوں پر پر معنی اور مدلل گفتگو کی گئی ہے۔ اس کا صرفی نحوی ڈھانچہ کھڑی بولی کا ہے۔ مذکورہ نثر پاروں میں استعمال کیے گئے الفاظ اردو کے قریب ہیں اور کسی بھی طرح انہیں ہندی کا نہیں قرار دیا جا سکتا۔ تیج بھاپے کا دعویٰ بے بنیاد ہی نہیں بلکہ کسی بھی طرح سے اس کو ثابت کرنے کا کوئی جواز نہیں بن پاتا۔ کھڑی بولی کے نحوی اور صرفی ڈھانچے سے ابتدا کوئی شخص یہ کہہ سکتا ہے کہ ہندی کی بنیاد بھی تو کھڑی بولی ہی ہے مگر اسماء اور اسمائے صفات میں استعمال کیے گئے الفاظ پر اگر غور کریں تو ان نثر پاروں کو کسی بھی طرح سے ہندی کا نہیں ثابت کیا جا سکتا۔ اس بحث کو آگے بڑھاتے ہوئے ان نثر پاروں کو ہندی کے بجائے اردو قرار دیتے ہوئے پروفیسر نارنگ لکھتے ہیں:

"ان تینوں نثر پاروں (ترجموں) میں صرفی و نحوی ڈھانچہ کھڑی کا ہے جو اردو اور ہندی دونوں کی بنیاد ہے، لیکن امتیازی لغات یعنی اسما اور اسمائے صفات وہی ہیں جو اردو میں رائج ہیں اور جن کو کھینچ تان کر بھی ہندی نہیں کہا جا سکتا۔ مثلاً پہلی دعا میں دس کے دس احکامات میں پہلا حکم، دوسرا حکم، تیسرا حکم وغیرہ میں لفظ 'حکم' کیا ظاہر کرتا ہے۔ یہ 'حکم' ہے 'آدیش' نہیں۔ اسی طرح ہر جگہ 'صاحب، اللہ، خدا' کے الفاظ آئے ہیں 'ایشور' یا 'بھگوان' ایک بار بھی نہیں۔ مزید ملاحظہ ہو: نماز، بت، آسمان، زمین، عزت، خدمت، واسطے، گناہ، قبیلہ، فرمان، ملت، معاف، دوشنبہ، خدمت گار، جانور، رزق، صاف، خون، سجدہ، آشنا وغیرہ۔ ان سب سے کیا ظاہر ہوتا ہے؟ اس سے شاید ہی کسی کو اختلاف ہو کہ یہ لفظ بالعموم اردو ہی میں استعمال ہوتے ہیں۔

یہی معاملہ دوسری اور تیسری دعاؤں کا ہے: ایمان، خدا، زمین، آسمان، مطلوب، حکومت، گناہ، بخشش، پاک، فرشتہ، ملک، تقصیر، قرض دار، دعوت، خلاص، ضروری، بادشاہی، عالمگیری، قیامت، آمین وغیرہ۔ یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ یہ لفظ ہندوستان کی زبانوں میں اردو ہی کے وسیلے سے آئے ہیں، اردو میں استعمال ہوتے ہیں اور اردو کی پہچان ہیں۔

چنانچہ یہ بات بغیر کسی تردد کے کہی جا سکتی ہے کہ سترہویں صدی کے اواخر کے یہ نثر پارے اردو کے نثری نمونے ہیں اور اب تک کے دستیاب شدہ نثری نمونوں میں سے ترجموں کے سب سے قدیم یعنی اولین نمونے ہیں۔" (تپش نامہ تمنا، گوپی چند نارنگ، ص ۳۰)

اب تک اردو میں فضل علی فضلی کی کربل کتھا کو اردو کی پہلی نثر تسلیم کیا جاتا رہا تھا۔ پروفیسر نارنگ نے اس متھ کو اپنی تحقیق کے ذریعہ ایک نئی سمت دے دی۔ انہوں نے اپنے اس مضمون کے ذریعہ سے یہ ثابت کر دیا کہ اردو ادب کی تاریخ میں رائج اردو کی پہلی نثر کی کہانی دراصل جزوی سچائی ہے اور پورا سچ تو یہ ہے کہ اردو کی پہلی نثر فارسی سے ترجمہ ہو کر اردو میں نہیں آئی بلکہ ہندی سے اردو میں ترجمہ ہوئی، یعنی ملا واعظ حسین کاشفی کی روضۃ الشہدا کا ترجمہ فضلی کی کربل کتھا سے چونتیس پینتیس سال پہلے کیٹلر کے مذکورہ بالا ترجمے معرض وجود میں آ چکے تھے۔ مندرجہ بالا مباحث میں آپ نے محسوس کیا ہوگا کہ کس طرح نارنگ صاحب نے اپنی تحقیق کو جتنے جتنے تمام تر شک و شبہات اور قیاس آرائیوں سے الگ رکھنے کی سعی کی ہے تاکہ ان کی دریافت کو چیلنج کرنے کی گنجائش باقی نہ رہ جائے۔ مضمون کے آخر میں پروفیسر نارنگ نے کیٹلر کی گرامر کے عکس پیش کر دیے ہیں۔

اس نادر تحقیق کے منظر عام پر آنے کے بعد ایک امر تو واضح ہو جاتا ہے کہ پروفیسر نارنگ اردو کے ان چند محققین میں سے ہیں جن کی تحقیق معتبر اور اور اردو ادب کی تاریخ سے متعلق نئے دریچے وا کرنے والی ہے۔ اور ساتھ ہی اس کتاب "تپش نامہ تمنا" کا معیار بھی آپ کے سامنے آ جاتا ہے۔ ظاہر ہے یہ مضمون اس مجموعہ مضامین کا بہترین مضمون ہے۔ اس کے علاوہ جتنے بھی دیگر مضامین اس کتاب میں شامل ہیں سب ایک سے بڑھ کر ایک معیاری مضامین ہیں مثلاً 'ولی دکنی: انسانیت، محبت اور تصوف کا شاعر'، 'قوالی کا بچپن اور اردو غزل'، 'ہند اسلامی تہذیبی ارتباط کا مرقع'، 'صوفیا کی شعری بصیرت اور شری کرشن'، وغیرہ تہذیبی نوعیت کی تحریریں ہیں۔ ہند اسلامی ثقافت اور گنگا جمنی تہذیب اور ادب میں تہذیبی ارتباط عمل (اکثر گوپی چند نارنگ کا میدان عمل رہا ہے) 'بنے بھائی سید سجاد ظہیر'، 'جوش کی معراب فکر و فن' اور پروفیسر نارنگ کے تین تاریخی انٹرویوز کے علاوہ اور بھی بہت سے متفرق مضامین کی وجہ سے یہ کتاب اہمیت کی حامل ہے۔

ولی سے متعلق مضمون میں ولی کی شاعری میں، جیسا کہ عنوان سے ظاہر ہے، انسانیت محبت اور تصوف کے تعلق سے گفتگو کی

گئی ہے۔ ولی وہ شاعر ہے جس کا انتقال 1707 میں ہوا اورنگ زیب عالمگیر کا سن وفات بھی یہی ہے۔ ولی وہ شاعر ہے جس نے پوری زندگی محبت کا پیغام دیا کو دیا اور جب اس کا انتقال ہوا تو لوگوں نے اس کے پیغامات کی قدر کی مگر ہاں وقتاً فوقتاً لوگ ان کو نفرت کا نشانہ بھی بناتے رہے اور ایسی ہی ترکت کا ثبوت ان کے مزار کا انہدام ہے جو سن ۲۰۰۲ میں عمل میں آیا۔ یہ مضمون ایک سیمینار میں دیے گئے خطبہ صدارت کا ترجمہ کرشن پشن ہے، اس لیے اس کا لہجہ بھی تقریری ہے۔ مگر جو بات کہی گئی ہے وہ خاصہ اہم ہے۔ اس مضمون کے پہلے جملہ میں مضمون کی روح ہے، پورا کا پورا مضمون اسی جملہ کی تفسیر ہے۔ ملاحظہ کیجیے وہ جملہ:

> "اس دو روزہ سیمینار کا مقصد یہ ہے کہ اس آگہی کو عام کیا جائے کہ ایک محبت کے شاعر کو نفرت کا نشانہ بنانا غلط ہے، لیکن یہ بھی سچائی ہے کہ نفرت کا نشانہ اسی کو بنایا جاتا ہے جو محبت کا مظہر ہو۔" (تفہیم نامہ، تناظر، گوپی چند نارنگ، ص ۳۳)

اس کے بعد اس مضمون میں ہندوستان کی تہذیب کی تاریخ پر ایک طائرانہ نگاہ ڈالی گئی ہے کہ کس طرح ہندوستان امن اور بھائی چارے کا دوسرا نام ہوا کرتا تھا۔ یہ وہ ملک ہے جس میں صدیوں سے امن محبت شانتی اور اہنسا کی روایت رہی ہے۔ اور پھر نارنگ صاحب نے پچھلے پچاس پچپن برس سے ہو رہے سیاسی اتھل پتھل اور نفرت کے کاروبار پر افسوس ظاہر کیا ہے۔ آگے نارنگ صاحب نے اس مضمون میں ایک قلم کار کا ایسی حالت میں کیا فریضہ ہے اس پر زور دیا ہے اور قلم کاروں، ادیبوں اور شاعروں کو ضمیر کی آواز سننے کی تلقین اس مضمون میں کی گئی ہے۔ ادیب اور شاعر کا کام سچائی کو سامنے لاتے رہنا ہے۔

نارنگ صاحب کا قلم جس تہذیب کی نمائندگی کرتا ہے وہ ہند اسلامی تہذیب ہے جو اردو زبان کا تہذیبی محور بھی ہے۔ ایسے میں جب نفرت اپنے پنکھ پھیلانے لگے تو محبت کے امینوں کو تکلیف ہونی فطری ہے۔ اسی نقاشائے فطرت کے تحت یہ مضمون بھی معرض وجود میں آیا ہے۔ چونکہ ولی کی شاعری انسانیت محبت اور تصوف کی شاعری ہے اس لیے شاعری کے ان پیغامات کے ذریعہ ہم نفرتوں سے لڑ سکتے ہیں۔ ادیب و شاعر کا کام محض ادب و شاعری کی تخلیق تک ہی محدود نہیں بلکہ دنیا میں پھیلی نفرتوں اور برائیوں سے عوام الناس کو خبردار کرنا بھی شاعر و ادیب کی ذمہ داری ہے۔ نارنگ صاحب کے مطابق "سیاست نام ہی سمجھوتے بازی کا ہے۔" لیکن ادیب کو کبھی سمجھوتہ نہیں کرنا چاہیے ادیب کو کبھی بھی حرف کی حرمت اور قلم کے تقدس سے سمجھوتہ نہیں کرنا چاہیے۔ جب شر پسندوں نے ولی کے مزار کو منہدم کیا تو ہر امن پسند کی طرح نارنگ صاحب کو بھی ٹھیس پہنچی۔ اس واقعہ سے متاثر ہو کر گوپی چند نارنگ نے جو لکھا ہے وہ ایک نئی سچائی ہے جس میں انہوں نے ولی ہی نہیں تمام امن پسند لوگوں کے مزاروں اور ان کے نشانات کو مٹا دینے کی سازش کی طرف اشارہ کیا ہے۔ رقم طراز ہیں:

> "ہم اب ایک انسانی اکثریت ہیں۔ روز روز اب یہ اکثریت سکڑ رہی ہے، انسانی اکثریت۔ یہاں سے وہاں تک لیڈری کا دعویٰ کرنے والے تو بہت ہیں لیکن قدر، دانش سے کام لے کر مسائل کو حل کرنے والے بہت کم ہیں۔ زیادہ تر لوگ جذبات کی فصل کاٹتے ہیں، اکساتے ہیں جوش دلاتے ہیں، بلا کاٹتے ہیں اور عافیت کا اپنا کھیل کھیلتے ہیں۔ ان کو کوئی دلچسپی نہیں ہے تہذیب سے، کوئی دلچسپی ادب سے نہیں، شاعری سے نہیں، ولی سے نہیں، کسی سے نہیں، نام ضرور لیں گے کیونکہ جس بیچ میں فائدہ ہوتا ہے اس کا نام ضرور لیں گے۔ ولی کے مزار کو نشانہ بنایا جاتا ہے، نشانہ ہوتا ہے، فساد ہوتا ہے لوگ گمراہ ہو جاتے ہیں، اور سر پھرے بیوقوف لوگ نقصان پہنچاتے ہیں لیکن معاشرے کا فرض ہے کہ گمراہی کو دور کرے، سچائی کو سامنے لائے۔ ہمارے بڑے شاعروں کی ترقیوں کا نشان مٹ جانے پر کبھی بار نہیں ہوا۔

میر کا شعر ہے ۔

مت قدر عبیر کو مٹا
رہنے دو غریب کا نشاں تو

میر کی آواز میں ولی بھی بولتا ہے۔ لکھنؤ میں میر کی قبر کا کیا ہوا؟ آپ کو معلوم ہے کہ انگریزوں کے زمانے میں اکھاڑہ بیم سے جب ریل گزری تو میر کی قبر کے اوپر سے پٹری گزر گئی۔ وہ محبت، انسانیت، بھائی چارے، یگانگت اور انسانیت کی صلاح و فلاح کی بڑی شخصیات ہوتی ہیں، ایسا سلوک ان کے ساتھ ہوتا ہے۔ ہم نے منصور کو نہیں چھوڑا ہم نے سرمد کو نہیں بخشا ہم نے گاندھی جی کو نہیں بخشا۔ یہ ساری ہم عظیم روایت کی کرتے ہیں، نام ہم عظیم شخصیتوں کا لیتے ہیں، لیکن ہمارے اعمال جو ہیں وہ یہ ہیں۔" (نقش نامہ تحفہ، گوپی چند نارنگ، ص ۳۰۰، ص ۳۰۱)

نارنگ صاحب کی نظر جامعیات پر بھی اتنی ہی گہری ہے جتنی ادب پر۔ سماج کے جس گھناؤنے روپ کا انہوں نے متذکرہ بالا اقتباس میں ذکر کیا اس سے تو یہی پتہ چلتا ہے کہ وہ سماج کی پوشاک کو پرکھنے میں بھی مہارت رکھتے ہیں۔ ولی کی دلی آمد کو اردو کی تاریخ میں ایک Turning Point نارنگ صاحب قرار دیتے ہیں۔ اور پھر ولی کی شاعری کے محاسن کا بیان دل کھول کر اس مضمون میں کیا گیا ہے۔ ولی کے محاسن کا بیان کرتے ہوئے نارنگ صاحب نے نوٹ کیا ہے کہ ولی مناسبت لفظی، معنوی پر بہت توجہ صرف کرتے ہیں اور یہ اس زمانے کے شعرا کا وصف عام تھا۔ اور ولی کی شاعری کو صحت اور کثرت تخلیق کے خلاف محبت کی آواز قرار دیا ہے۔

بعد ازاں ولی کے بہترین اشعار جس میں ہند اسلامی تہذیب کی کارفرمائی ہے کی مثالیں پیش کی گئی ہیں۔ ولی کے بارے میں مولانا محمد حسین آزاد کے ان بیانات کا کہ ولی کا اردو میں وہی مقام ہے جو انگریزی میں چاسر کا ہے یا پھر وہ کہ ولی اردو کے بابا آدم ہیں، پروفیسر گوپی چند نارنگ تنقید کرتے ہیں البتہ مخدوم کے اس بیان سے، جس میں انہوں نے ولی کے بارے میں کہا تھا کہ وہ پہلا ناخدا ہندوستانی کے سفینے کا ہے، اتفاق نہیں رکھتے کیونکہ ان کی نظر میں ہندوستانی زبان کے سفینے کا پہلا ناخدا امیر خسرو ہے اور پھر کہیں، نارنگ صاحب ان ناقدین میں سے نہیں کہ اگر تعریف کرنے پر اتریں تو حقیقت کا دامن چھوڑ کر مبالغہ میں پیچھے چلے جائیں اس لیے انہوں نے ولی کے بارے میں لکھتے ہوئے بھی ان اسامدحات سے گریز کیا ہے جس کے بارے میں ان کا ایمان مختلف ہے۔ ان کی رائے جداگانہ ہے۔ اس مضمون کے آخر میں یہ درج ہے کہ یہ خطبہ صدارت کی تنقیص ہے۔ یہ ایک مقالہ نہیں بلکہ خطبہ ہے یہی وجہ ہے کہ اس کا اسلوب خطیبانہ ہے۔

ہندوستانی تہذیب میں مذہبی قومی ہم آہنگی کی تہذیب ہے۔ ہندوستان کی تاریخ پر اگر ہم نگاہ ڈالیں تو ہم یہ پائیں گے کہ یہاں شروع ہی سے ہندو مسلمان قدم سے قدم ملا کر چلتے آئے ہیں اور محبت کی ایسی مثالیں قائم کی ہیں کہ جس کا ثانی پوری دنیا میں نہیں۔ اس کی مثالیں کسی ایک گروہ یا سماج میں نہیں بلکہ زندگی کے جس شعبہ پر آپ نظر ڈالیں گے آپ یہ محسوس کریں گے کہ ہر شعبہ میں قومی یکجہتی کی مثالیں موجود ہیں۔ چاہے وہ سائنس کی دنیا ہو یا یکجہتی و ذہنی کا شعبہ آزادی کی لڑائی ہو یا تہواروں اور تقریبات میں جشن منانے کا معاملہ، موسیقی اور ناچ گانوں کی دنیا ہو یا شاعری اور ادب کی، غرض کہ زندگی کا کوئی بھی شعبہ ہو مذہبی ہم آہنگی آپ کو دکھائی دے گی۔ ایسے میں ہندوستان میں پیدا ہونے والے یا پھر ایران سے ہندوستان میں در آنے والے اصناف سخن میں سب سے زیادہ بالعموم قومی یکجہتی کا جذبہ شاعری کے ان اصناف میں زیادہ موجود ہے وہ ہیں قوالی اور غزل۔ ایسے میں ہند اسلامی تہذیب کو اپنا محبوب موضوع ماننے والے پروفیسر گوپی چند نارنگ کی نظر ان اصناف پر نہ پڑے اور ان سے متعلق یہ گفتگو نہ کریں یہ ممکن نہیں۔ غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب سے متعلق تو انہوں نے ایک باضابطہ کتاب تحریر کی ہے جس کا نام ہے "اردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب" اور قوالی کے متعلق نارنگ صاحب کی رائے ہے کہ یہ ہندوستان کی اپنی چیز ہے اپنی تہذیب کی پیداوار ہے۔ چونکہ یہ

ہندوستانی تہذیب کی گود میں پیدا ہوئی اور پلی بڑھی اس لیے اس میں اتنی لچک ہے کہ اس کی زبان کوئی بھی ہو سکتی ہے۔ قوالی کے لیے اس کا اردو ہونا لازم نہیں۔ قوالی کا چلن ہندوستان میں بے حد مقبول ہوا اور آج بھی مقبول ہے البتہ آج کل اس کی صورت بدل گئی ہے۔ کل جہاں لوگ میلوں پیدل چل کر قوالی سننے جاتے تھے آج بجلی و جنریٹر پر سننے پر اکتفا کرتے ہیں۔

اس صنف کی خوبی یہ ہے کہ یہ ہندو اور مسلمان دونوں کے مذہبی تہذیبی اعتقادات کے بے حد قریب ہے بلکہ ان کا حصہ بن گئی۔ مسلمان صوفیا نے جہاں قوالی کو اظہار عشق حقیقی کے لیے استعمال کیا تو دوسری طرف ہندو سادھوسنتوں نے بھجن اور کیرتن کو اس صنف میں سمو دیا۔ دراصل کسی صنف یا ساز کو ہندو اور مسلمانوں کی صنف یا ساز کہہ کر نہیں ٹالا جا سکتا۔ ٹھیک اسی طرح جس طرح کسی زبان کو کسی خاص مذہب کا نہیں قرار دیا جا سکتا۔ ہاں ہگر ان کی جڑیں کسی خاص تہذیب میں پیوست ضرور ہو سکتی ہیں۔ دراصل کوئی بھی صنف جس تہذیب میں پلتی ہے، پلتی پھولتی ہے اس تہذیب کا اور اصل وہ کسی نہ کسی حد تک نمائندہ ضرور ہوتی ہے۔ قوالی ہندوستان میں پلی بڑھی تو ظاہر ہے کہ اس میں اس تہذیب کی روح کا اترنا لازمی ہے۔ ہندوستانی تہذیب کی روح "کثرت میں وحدت" کی خصوصیت ہے۔ قدیم ہند سے اب تک ہر وسیلہ اظہار ہندوستان کی اس خصوصیت کے بیان سے مالا مال ہے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اپنی کتاب "اردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب" میں ہندوستان کی اسی خصوصیت کے بارے میں لکھا ہے:

> "کثرت میں وحدت دیکھنے کی یہی خصوصیت جب معاشرتی رویوں میں ڈھلتی ہے تو اتحاد پسندی اور رواداری کے رجحانات کی شکل ظاہر ہوتی ہے جو ہندوستانی تہذیب، فلسفہ، ادب اور فنون لطیفہ میں زمانہ قدیم سے لے کر آج تک کسی نہ کسی شکل میں برابر موجود رہے ہیں۔ ہندوستانی ذہن مختلف مذہبی نظریات اور اعتقادات کی ظاہری کثرت اور گوناگونی میں بنیادی وحدت تلاش کر کے انھیں خود سے ہم آہنگ کر لیتا ہے۔ اس میں اخذ و قبول اور اثر و تاثر کا گہرا ملکہ ہے اور اصولاً کثرت پن سے نفور ہے۔ ذات پات، اونچ نیچ اور بھید بھاؤ بعد کی تعمیریں ہیں جن کے خلاف ہندوستانی روح برابر احتجاج کرتی رہی ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ ہندوستانی مزاج نے ہندوستان میں آنے والی مختلف نسلوں، قوموں، فرقوں اور مذہبوں سے بھائی رواداری سے کام لیا ہے اور تاریخ کے مناسب عمل کے تحت ان سب کو ہندوستانی تہذیبی سانچے میں ایسا کھپایا کہ ان کے درمیان اور ہندوستان میں رہنے والوں میں کوئی بڑا فرق نہ رہا۔" (اردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب، گوپی چند نارنگ، ص ۹۲)

ہندوستانی تہذیب کی جس خصوصیت کا بیان یہاں پروفیسر نارنگ نے کیا ہے اسی خصوصیت کا اظہار صنف قوالی میں ملتا ہے قوالی کی جڑیں اسی تہذیب میں پیوست ہیں یعنی کثرت میں وحدت کا اظہار قوالی میں ملتا ہے۔ تہذیب کے مختلف عوامل میں موضوعی اعتبار سے صوفیانہ کلام بھی سموئے گئے ہیں۔ اس صنف میں عشق مجازی کے ساتھ ساتھ عشق حقیقی کو بھی موضوع بنایا جاتا ہے، اور صوفیانہ کلام بھی اس میں جگہ پاتا ہے۔ اس مضمون کی تخلیق دوسرے مضامین سے تھوڑی الگ ساخت کے اعتبار سے بھی منفرد ہے کہ اس مضمون میں ذیلی عنوانات بھی قائم کیے گئے ہیں۔ پہلا ذیلی عنوان 'تعارف' دوسرا 'تصور عشق اور سماع' تیسرا 'اردو شعرا اور موسیقی' چوتھا 'سماعی پہلو یا نجواں وجودی پہلو' اور پھر 'روحانی وظیفہ' ہیں۔

پہلے ذیلی عنوان کے تحت لفظ قوالی کی تفصیل بیان کی گئی ہے اور اس لفظ کے تقدس پر قرآن کریم کے حوالے سے گفتگو کی گئی ہے۔ علاوہ ازیں اس کے تاریخی حقائق پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ تاریخ پر بات کرتے ہوئے اس صنف کے وجود پذیر ہونے کے محرکات اور ہندو مسلم اتحاد والی ہندوستان کے تہذیبی ورثے پر گفتگو کی گئی ہے۔ تصور عشق اور

سماع کے حصہ میں ہندوستان کے قدیم صنفوں اور جوگیوں کی تہذیب کے ساتھ ساتھ صوفیائے کرام کی موسیقی سے بے پناہ دلچسپی کے متعلق تفصیل درج ہے۔ اس عنوان کے تحت پریم مارگی صنفوں اور اسلامی تصوف کے علم برداروں دونوں کے یہاں تصورِ عشق کی مرکزیت کو موضوعِ بحث بنایا گیا ہے۔ مختلف صوفیا و اکابرین کے یہاں موسیقی کی کیا اہمیت تھی اور ان حضرات نے موسیقی کو مذہب سے کس طرح جوڑا تھا اس پر بحث اس ذیلی عنوان 'تصورِ عشق اور سماع' کی زینت ہے۔ 'شعرا اور موسیقی' عنوان کے تحت نارنگ صاحب نے اردو کے قدیم شعرا خواہ ان کی وابستگی خانقاہوں سے رہی ہو یا درباری ہو کا موسیقی سے لگاؤ اور دلچسپی کس حد تک تھی، مثالوں کے ساتھ واضح کیا گیا ہے۔ مثال کے طور پر نامی، خواجہ میر درد اور مومن کے وہ اشعار بھی نقل کیے گئے ہیں جن سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ یہ حضرات موسیقی کے رسیا تھے۔ موسیقی کے حوالے سے مرثیہ خوانی پر بھی اس مضمون میں بات کی گئی ہے۔ 'سماعی پہلو' کے عنوان سے قائم کردہ ذیلی عنوان کے تحت جذباتِ عشق کے اظہار کی سماعی اہمیت پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ چونکہ عشقی جذبات کا اظہار سماع میں بہت برا تصور کیا جاتا تھا، مگر تصوف کے راستے سے رفتہ رفتہ عشقی جذبات کے اظہار کو بھی سماعی قبولیت حاصل ہونے لگی۔ اس طرح سماع و قوالی جو سماعی اعتبار سے قابلِ اعتنا تھے، عبادت کا حصہ بن گئے۔ ہندوستانی سماع کا اس قدر اثر پڑا کہ قوالی کی صنف کا گمان نہ عرب میں تھا نہ ایران میں پھر بھی ہندوستان کی خانقاہیں گانے بجانے والوں سے آباد ہونے لگیں۔ گویا اس حصہ میں نارنگ صاحب نے قوالی کے فن کے سماعی پہلو پر روشنی ڈالی ہے۔ 'روحانی پہلو' عنوان کے تحت تصوف اور یوگ کے مختلف شعبہ جات کا ذکر کیا گیا ہے۔ ذیلی عنوان 'روحانی وظیفہ' کے تحت ہندو دیومالا اور موسیقی کی روایت پر گفتگو کی گئی ہے اور اسلامی شریعت میں موسیقی کے موضوع پر علما اور صوفیا کے خیالات کے متعلق بحث کی گئی ہے۔ علما موسیقی کو شریعت کے منافی قرار دیتے ہیں تو صوفیا اس کو ضروری سمجھتے ہیں۔ بہت سے اردو شعرا نے بھی سماع کو جائز قرار دیا ہے ان ہی شعرا میں مولانا حسرت موہانی بھی ایک ہیں جن کا بیان نارنگ صاحب نے اپنے مضمون میں نقل کیا ہے۔ ان کا بیان اردو کے معلی جلد دوم، صفحہ ۱۵۵ سے نقل کیا ہے جس میں حسرت موہانی نے سماع کو جائز مانا ہے بلکہ یہاں تک کہا ہے کہ جس فعل سے روح میں جوش اور دل میں ذوق و شوق پیدا ہو اسے ناجائز قرار دینا کسی طرح قرینِ انصاف نہیں۔ غزل گائیکی اور قوالی ان دو اصناف کو نارنگ صاحب اردو کے دو ایسے اصناف بتاتے ہیں جن کی مقبولیت میں آزادی کے بعد اضافہ ہوا ہے۔

اس کتاب میں شامل تمام مضامین ایک سے بڑھ کر ایک ہیں۔ اس کتاب میں کل اکیس مضامین شامل ہیں۔ سب کے سب حالیہ دنوں میں لکھے گئے اور مختلف رسائل و جرائد میں شائع ہوئے ہیں۔

'زبان تہذیب کا چہرہ ہے اور تہذیب زبان کا' پروفیسر نارنگ کے اس قول کو اگر ہم ذہن میں رکھ کر صوفی شاعری کو پرکھیں تو معلوم ہوگا کہ اس شعری دنیا میں روحانی جذبہ یا ترقی پسند شعرا کی طرح خاص قسم کے فکری دھارے موجود ہیں اور ان دھاروں کی تعبیریں ہندوستانی ثقافت کی مٹی سے غذا حاصل کرتی رہی ہیں۔ صوفیانہ شاعری ہمیشہ ظاہر و حدت الوجود کے قریب رہی ہے۔ پروفیسر نارنگ نے اپنے مضمون 'صوفیا کی شعری بصیرت اور شعری کرشن' میں اس بات پر زور دیا ہے کہ 'تخلیقی مطالعات اپنی تنقید کی رہنما کی بنتی ہیں' ہمیں یہ معلوم ہونا چاہیے کہ جس شعری فن پارہ کی تفہیم ہم کرنے بیٹھتے ہیں اس کی شعریات کی تشکیل کن رویوں اور اقدار سے ہوئی ہے۔ ملاحظہ کیجیے پروفیسر نارنگ کا بیان:

> ''تخلیقی مطالعات اپنی تنقید کی رہنما کی بنتی ہیں۔ تہذیبی مزاج یا کلی روح کے تصور کے بغیر تنقید اس پودے کی طرح ہے جو ہوا میں معلق ہو۔ یعنی جس شعریات کی رو سے ہم کسی ادب کو جانچتے پرکھتے ہیں یا اس کی تفہیم قدر کرتے ہیں ہمیں یہ اندازہ ہو کہ اس شعریات کی تشکیل کن رویوں اور اقدار سے ہوئی ہے۔ تہذیبی مزاج اور یا سے مرئی نہیں ہوتے غیر مرئی ہوتے ہیں دوسرے لفظوں میں ان کا تعلق عقل و ادراک

یعنی 'کرنے' سے زیادہ 'سوچنے' کے داخلی ذہنی عمل سے ہوتا ہے۔ تہذیبی مزاج و احساس ہی دراصل وہ سانچہ ہے جو کسی ادب کو ادب بناتا ہے اور اسے اس کی اصل پہچان دیتا ہے۔ مثال کے طور پر ایرانی ادب وہ نہیں جو جرمن ادب ہے یا جرمن ادب وہ نہیں جو جاپانی ادب ہے، یا جاپانی ادب وہ نہیں جو سنسکرت ادب ہے۔ ہم زبان کو بالعموم سانچے کی خلاف چیز سمجھتے ہیں جو اپنے آپ عمل آرا ہو، ایسا ہرگز نہیں۔ زبان دراصل نہایت پیچیدہ و پیچ بھری سچائی ہے جو از خود کارگر نہیں ہوتی بلکہ تہذیب کی سب سے موثر تشکیل کے طور پر رونما ہوتی ہے۔ یعنی اس میں سب کچھ از روئے تہذیب متشکل ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں زبان تہذیب کا چہرہ ہے اور تہذیب زبان کا چہرہ ہے۔ ان دونوں میں چولی دامن کا رشتہ ہے۔" (تفہیم و تحسین، گوپی چند نارنگ، ص ۶۵)

اگر ہم اقتباس بالا کی روشنی میں تہذیب کے اس خاموش عمل کا مشاہدہ کریں اور غور کریں کہ آخر وہ کیا بات ہے جس کی وجہ سے دنیا کے مختلف خطوں میں ادب ایک دوسرے سے مختلف ہوا کرتا ہے۔ ہر ملک اور ہر خطے کی تہذیب الگ ہوتی ہے کیونکہ ان کے کھانے پینے چلنے پھرنے باتیں کرنے یہاں تک کہ شادی بیاہ، خوشی و غم کے مختلف مواقع سب ایک دوسرے سے الگ ہوتے ہیں۔ یہ وہ عوامل ہیں جو ثقافت کہلاتے ہیں اور یہ ہمیشہ یکساں نہیں رہتی، بدلتی بھی رہتی ہے، پھر بھی ہم پہچان لیتے ہیں کہ یہ کس ملک کی تہذیب ہے۔ تہذیب کی تشکیل بھی از خود نہیں ہوتی جس کو ہم تہذیب و ثقافت کہتے ہیں اس کے بھی بننے بگڑنے کی وجوہات ہوتی ہیں، محرکات ہوتے ہیں۔ ایک ملک کی تہذیب و ثقافت کے اندر بھی اس کی کئی قسمیں اور پرتیں ہیں اور ان سب کے پیچھے روایات، آس پاس وقوع پذیر ہونے والے واقعات، ملک و ملت کی معاشی، ملی، قومی اور سیاسی حالات، نیز قومی نشوونما سب کارفرما ہوتے ہیں اور تب جا کر تہذیب تشکیل پاتی ہے۔ اور اس تہذیب میں ادب کی پیدائش ہوتی ہے۔ گویا بالواسطہ مذکورہ بالا تمام معاملات ادب میں اثر پذیر ہوتے ہیں۔ پروفیسر نارنگ ان امور کے وجوہات پر اس طرح تبصرہ فرماتے ہیں:

"شعر و ادب میں یکسر معاصر ہو چند کرتا آفاقی ہوتے ہیں لیکن زیادہ تر معاصر مقامی ہوتے ہیں جن کی تشکیل ثقافت کے دکھائی نہ دینے والے ہاتھ سے ہوتی ہے۔ اس لیے ہر ادب اپنی پہچان الگ رکھتا ہے۔ خواہ وہ اردو ہو فارسی ہو یا عربی۔ تہذیبی رویے اور احساس غیر مرئی طور پر اپنی تشکیل اور تجلیات میں شریک رہتے ہیں۔ کسی بھی ادب کی پہچان اور پرکھ تحسین اس کے مقامی تہذیبی رشتوں کی گہری پہچان کے بغیر ممکن نہیں۔" (تفہیم و تحسین، گوپی چند نارنگ، ص ۶۶)

اس کے علاوہ مختلف شعری اصناف اور شعری کرشن کی عظمتوں کا ذکر کیا گیا ہے۔ خانقاہ کا علم کا کوئی شریف کی تہذیبی و روحانی روایت کا ذکر نارنگ صاحب بڑی خوش دلی سے کرتے ہیں۔ جہاں اس کی یہ ہے کہ یہ وہ خانقاہ ہے جس میں مقامی تہذیب و معاشرت کے ساتھ ساتھ شری کرشن سے والہانہ محبت انسان دوستی اور خدا کی رواداری کی وہ مثال ہے جس کے لیے ہندوستان جانا جاتا ہے۔ ہندوستان کے جس ذہن و تہذیب پر پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اپنی مشہور کتاب 'اردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب' میں جس عالمانہ طریقے سے تبصرہ کیا ہے وہ اس کتاب کے ان تینوں مضامین کو پڑھنے کے بعد یہ معلوم ہوتا ہے کہ یہ تینوں مضامین اس کتاب کی توسیع ہیں۔ اور ان تینوں مضامین میں تو اردو کا ذہن اور اردو غزل، ہندو اسلامی تہذیبی ارتباط کا مرقع اور صوفیا کی شعری بصیرت اور شری کرشن یہ دونوں مضامین ہندوستانی ذہن و تہذیب کی نمائندگی کرتے ہیں اور دلی کی انسانیت، محبت اور تصوف کا شاعرانہ ادب کے حوالے سے شاعری میں ہندوستانی تہذیب و ثقافت کے تشخص سے اپنی مثال آپ ہے۔

اب تک اس مجموعہ مضامین کے جن مضامین کا ذکر کیا جا چکا ان کے علاوہ جہاں تعبیر، جوش، جہاں شاعر، ساحر لدھیانوی، جاوید اختر، گیان چند جین، شمیم حنفی اور اطلاق حسین وغیرہ کے متعلق مضامین

قلم بند کیے گئے ہیں۔ علاوہ ازیں تین انٹرویوز اس کتاب کی زینت ہیں جس میں نارنگ صاحب نے خود کے متعلق بہت سے انکشافات کیے ہیں۔ اس کتاب کے تیسرے حصہ میں تین سوانحی قسم کی تحریریں 'خواجہ احمد فاروقی: تھا میں گلدستہ احباب کی بندش کی گیا' 'جامعہ ملیہ اسلامیہ: حنیف کیفی اور میں' اور 'کچھ اپنی تحریروں، کچھ مدیران کرام کے بارے میں' ہیں۔

سجاد ظہیر کی شخصیت سے اردو ادب کا شاید ہی کوئی طالب علم ناواقف ہو۔ انگریزی حکومت کے زمانے میں لندن میں مقیم رہ کر انجمن ترقی پسند مصنفین، انڈین پیپلز فرنٹ اور قومی ادب کے بنیاد گذار رہے سجاد ظہیر جن کے سر "انگارے" کی ترتیب کے ساتھ لندن کی ایک رات" کی تخلیق کا سہرا ہے، جب ان کی موت ہوئی تو نارنگ صاحب کے دل پر کیا گذری اس کی خلش کا اس مضمون کو پڑھنے کے بعد پتہ چلتا ہے۔ بڑے بھائی سے مشہور سجاد ظہیر جس نے اپنے وقت کی بے حد مضبوط اور کامیاب اردو کی تحریک کی بنیاد ڈالی۔ جو کچھ انہوں نے تحریروں کی شکل میں اپنے پیچھے چھوڑا ظاہر ہے وہ زیادہ نہیں مگر جو انقلاب انہوں نے اردو ادب میں پیدا کیا اس لحاظ سے ان کی تحریروں کی ہم پلہ بہت کم تحریریں کر سکتی ہیں۔ ان کی موت اردو ادب کے لیے ایک سانحہ تھی۔ اس مضمون میں نارنگ صاحب نے وہ پورا منظر بیان کر دیا ہے کہ کس طرح ان کی موت کے بعد جب ان کی میت کو فیض احمد فیض ہندوستان لے کر آئے اور اس وقت کیسا ماحول تھا۔ پوری تفصیل مصنف نے اپنے اس مضمون میں لکھا ہے نیز سجاد ظہیر سے متعلق واقعات کا ذکر بھی انہوں نے بہت ہی nostalgic کر کیا ہے۔ ساتھ ہی ان کی کامیابی اور آخری وقت میں ناکامی کی وجوہات پر بھی کھل کر اس مضمون میں گفتگو کی گئی ہے۔ اس مضمون کی اہمیت یوں بھی بڑھ جاتی ہے کہ ایک تحریک کا بانی جب کہ اشتراکی تحریک کے بانی پر قلم اٹھاتا ہے تو اس کا انداز بیان کیا ہوتا ہے اور وہ اس کی حیات و کارناموں اور اس کی شخصیت کو کس نظریے سے دیکھتا ہے۔ ایک حقیقت جس کا علم شاید بہت کم لوگوں کو ہے کہ سجاد ظہیر وہ پہلے شخص تھے جنہوں نے ترقی پسند تحریک کو اشتراکیت کی حد بندی میں قید کرنے کی مخالفت کی یعنی اس شرط کی مخالفت کی کہ وہی اس تحریک میں شامل ہو جو کمیونسٹ پارٹی کا ممبر ہو۔ سجاد ظہیر نے اس امر سے اختلاف کیا۔ نارنگ صاحب کے مطابق 1936 میں بڑے بھائی کی غیر موجودگی میں ان کے اور ملک راج آنند کے تیار کردہ منشور کو ناکافی سمجھ کر ترقی پسند ادیبوں کو کھل کر سیاسی اختلاف دیا گیا۔ دراصل ترقی پسند تحریک کی اسی انتہا پسندی کی وجہ کر جو حالت ہوئی وہ ہم سے مخفی نہیں۔ آگے چل کر ترقی پسند تحریک میں گروہ بندی نے جگہ لے لی۔ یہ تحریک دو گروہوں میں بٹ گئی ایک وہ لوگ جو سخت گیر قسم کے اشتراکی تھے دوسرے وہ لوگ جو حکومت سے تعاون کرنا چاہتے تھے۔ اس پورے معاملے پر گوپی چند نارنگ کی تجزیاتی نوعیت کی بے لاگ تنقید کا یہ حصہ:

> "اب ترقی پسند ادیبوں میں سیاسی اعتبار سے دو گروہ بن گئے ایک جو حکومت کو قومی حکومت سمجھ کر اس سے تعاون کرنا چاہتے تھے اور دوسرے وہ جو پارٹی کے سیاسی ایجنڈے کے ساتھ تھے اور سخت گیری کے حق میں تھے۔ اس کے بعد غیر ہم خیال ادیبوں کے بارے میں رعایت پسندی کے فتوے عام ہو گئے۔ اردو میں ترقی پسندی کے پہلے مورخ خلیل الرحمٰن اعظمی نے لکھا ہے کہ کوئی آدھ گھنٹہ سجاد ظہیر کو یہ مشورہ دیا تھا کہ "ادیبوں اور مصنفوں کو منظم کرنا سب سے زیادہ دشوار کام ہے اگر اس کام میں وسیع المشربی کا اظہار نہ کیا گیا تو کامیابی مشکل ہے۔" سجاد ظہیر نے اس مشورے پر عمل کیا اور کامیاب رہے۔ ان کی خوبی یہ تھی کہ وہ تخلیقی عمل کی نوعیت کو سمجھتے تھے، ساتھ ہی سیاسی ایجنڈے کی نوعیت کو بھی سمجھتے تھے، چنانچہ انہوں نے حریت پسند اور فسانیت دوست ideological مضمرات کا ساتھ دیا اور چونکہ مختلف طبائع کے اشخاص کا تعاون ان کو حاصل تھا، وہ ہر طرح کے ادیبوں کی رہنمائی میں کامیاب

ہوئے۔ لگتا ہے ان کی غیر موجودگی سے اس روش کو دھچکا لگا اور تحریک پر انجا پسندی کے سائے لہرانے لگے۔"

(نقش نامہ تمنا، گوپی چند نارنگ، ص ۳۰۷)

اس مضمون کے آخر میں نارنگ صاحب نے کسی بھی تحریک کی کامیابی کا راز بیان کیا ہے اور وہ یہ کہ ادب کے معاملات میں وسیع المشربی، کشادگی اور نظر کی کشادگی شرط ہے، اگر کوئی چیز سم قاتل ہے تو وہ ہے کلیت، انجا پسندی اور ادعائیت اور یہی راز مابعد جدیدیت کی کامیابی کا بھی ہے کہ اس تحریک کی روح میں وسیع المشربی ہے، انجا پسندی سے اس کا دور دور تک کوئی واسطہ نہیں۔ اس مضمون کو پڑھنے کے بعد یہ محسوس ہوتا ہے کہ پروفیسر نارنگ سجاد ظہیر کی بہت عزت کرتے ہیں اور ان کا نام بے حد محبت اور احترام سے لیتے ہیں اور ان کی شخصیت کا ذکر نم آنکھوں سے کرتے ہیں۔ جب سجاد ظہیر کی صد سالہ یادگار منائی جا رہی تھی سجاد ظہیر کے اخلاق و اطوار کا ذکر کرتے ہوئے نارنگ صاحب نے یوں لکھا ہے:

"1973 میں قزاکستان، الماتا میں جب ان کا انتقال ہوا میں وہاں سے لوٹ چکا تھا، فیض احمد فیض ان کی میت کے ساتھ دہلی آئے تھے۔ دکھ کی ایک فضا تھی جو یہاں سے وہاں تک چھائی ہوئی تھی۔ 68 برس کی عمر میں ان کے چلے جانے کا کوئی تصور بھی نہیں کر سکتا تھا۔ ان کے ملنے والے جانتے ہیں کہ ان کی طبیعت میں ایک معصوم سی گداختگی تھی، چہرے پر ہر وقت ایک نرم تبسم اور مزاج میں جس قدر نفاست و لطافت تھی۔ کہہ سکتے ہیں کہ ان کی شخصیت میں وہ جادوئی کشش تھی جس کو Charisma کہتے ہیں جو دلوں کو جیت لیتا ہے۔"

(نقش نامہ تمنا، گوپی چند نارنگ، ص ۳۰۸)

سجاد ظہیر کی شخصیت پر کشش تھی اس میں کوئی دو رائے نہیں۔ یہ ان کی پر کشش شخصیت کا ہی کمال تھا کہ انہوں نے انجمن ترقی مصنفین کی بنیاد ڈالی اور مصنفین کو جمع کر کے فکری اعتبار سے اردو میں ایک طوفان برپا کر دیا لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ طوفان کتنا ہی بڑا کیوں نہ ہو شانت ہو کر ساحل سے جا لگتا اس کا مقدر ہوا کرتا ہے۔

جوش کے متعلق گفتگو کرتے ہوئے اس مضمون کے بعد والے مضمون میں گوپی چند نارنگ نے تسلیم کیا ہے کہ کسی کا canon جب تشکیل پاتا ہے تو اس میں ادبی معاملات میں جزوی طور پر کسی دوسرے عوامل بھی کارگر رہتے ہیں۔ اس نظر سے دیکھا جائے تو سجاد ظہیر کا canon اردو میں ادبی کارناموں سے نہیں بلکہ ترقی پسند تحریک کے بنیاد گذار کی حیثیت سے زیادہ ہے۔ البتہ یہ اور بات ہے کہ ان کی ادبی تخلیقات کی اہمیت بھی اپنی جگہ مسلم ہے۔ آج اردو ادب کی تاریخ پر اگر ہم نگاہ ڈالیں تو ہمیں یہ معلوم ہوگا کہ ترقی پسند تحریک ایک بے حد موثر تحریک ثابت ہوئی اور اس کامیابی کا سہرا دوسرے ادیبوں کے ساتھ ساتھ سجاد ظہیر کو جاتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ وقت کے ساتھ ساتھ یہ تحریک بھی اپنی انجا پسندی کی وجہ سے ٹھیک اسی طرح کنارے لگ گئی جس طرح اس کے پہلے کی تحریکیں اور اس کے بعد کی تحریک جدیدیت کے کنارے لگی۔ سجاد ظہیر کے بعد جوش کی فکر و فن پر رباعیات کے حوالے سے دو مضامین بحث کر کے اردو شاعری میں جوش کا مقام متعین کرنے والا مضمون جوش کی اعتراف فکر و فن (رباعیات کے حوالے سے) ایک ایسا مضمون ہے جس میں پروفیسر گوپی چند نارنگ نے جوش کو ترقی پسند تحریک میں فیض سے پہلے بتایا ہے کیونکہ جوش کے یہاں ترقی پسندی کی فکر کے متعدد پہلو ترقی پسندی کے آغاز سے ہی پھیل جاتے ہیں۔ جوش پر گفتگو کی شروعات اس کتاب میں نارنگ صاحب نے ان کی ایک رباعی سے کی ہے جس سے ان کی وہ متضاد خوبیوں کا ان میں ایک ساتھ موجود ہونا معلوم ہوتا ہے یعنی جوش وہ شاعر ہیں جن میں ایک وقت گرج بھی ہے اور لے بھی۔ آگے اس مضمون میں ان کے اردو کے canon نے اور ان کی شاعری کے اوصاف رباعیات کے حوالے سے بیان کیے ہیں۔ جوش ملیح آبادی اپنی فکر و فن کے اعتبار سے بیسویں صدی کے ایسے شاعر ہیں جن کی شاعری کی نظیر نہیں ملتی۔ اردو میں جوش کو جو شہرت ملی وہ اس کے حقدار تھے مگر جتنی جلدی ان کو بھلا دیا گیا وہ مقام افسوس ہے۔ جوش کی نظموں اور مرثیوں پر

ناقدین نے توجہ تو دی مگر ان کی رباعیات سے ناقدین نے وفا نہیں کیا۔ جوش کے کل تین رباعیات کے مجموعے شائع ہوئے ہیں جس کی نشاندہی نارنگ صاحب اپنے اس مضمون میں کرتے ہیں۔ ایک 'نوائے حکمت' جو 1937 میں پہلی مرتبہ شائع ہوا اور دوسرا 'نجوم و جواہر' اور تیسرا 'قطرہ و قلزم'۔ ان تینوں رباعیات کے مجموعوں میں 'نجوم و جواہر' کو برتریت حاصل ہے۔ سرسید اور حالی کے بعد اردو میں جو لوگ اپنا علمی قد رکھتے تھے ان میں جوش کا نام ایک بڑے قد آور شاعر کے طور ابھرا۔ اس مضمون میں پروفیسر نارنگ نے جوش کی رباعیات کی مثال دے کر یہ واضح کرنے کی کوشش کی ہے کہ جوش کے یہاں 'تفکیک' ان کی شاعری کو ممیز کرتی ہے۔ تفکیک اردو شاعری کی روایت رہی ہے۔ جوش کے یہاں ایمان پر عقل بھاری ہے۔ وقت کا فلسفہ بھی جوش کی فکر کا اہم عنصر رہا ہے۔ اس چھوٹے سے مضمون میں جوش کے مذہبی عقیدے، عقل و ایمان، شعر و فن اور انائے انسانی کے متعلق ان کے خیالات اور ان کی شعری بلندی پر مفصل گفتگو کی گئی ہے۔ جوش کے بعد جاں نثار اختر کی شاعری سے متعلق کچھ بے حد اہم باتیں مضمون 'جاں نثار اختر' یا سنگی رسم و رہ عام سے آگے' میں جاں نثار اختر کی غزلوں کے حوالے سے ان کی شاعری میں موجود روایت سے انحراف کے عنصر پر توجہ مرکوز رکھی گئی ہے۔ نارنگ صاحب کے مطابق جاں نثار اختر ایسا شاعر نہیں جو صرف حقیقت کا ایک رخ دیکھے۔ وہ جاں نثار اختر کی شاعری میں حقیقت کی کلی طور پر پیش کش کو ان کی شاعری کی ایک انفرادی خوبی تسلیم کرتے ہیں۔ وہ یہ بھی مانتے ہیں کہ اگر حقیقت کی جامعیت سے آنکھیں چرائی جائیں تو حقیقت کی صحیح ترجمانی ناممکن ہے۔ اس مضمون کا یہ حصہ بڑا دلچسپ ہے اس لیے اس کو یہاں نقل کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے:

"اس نے (جاں نثار اختر) حقیقت کے ایک پہلو کو پیش کرنے پر اکتفا نہیں کیا بلکہ اسے کلی طور پر پیش کیا ہے۔ شاعر زندگی کو اب صرف رجائیت یا قنوطیت کی فرسودہ اصطلاحوں کے آئینے میں نہیں دیکھتا۔ زندگی میں دھوپ اور چھاؤں، بلندی اور پستی، سیاہی اور سفیدی اور چوٹیاں اور وادیاں ساتھ ساتھ ملتی ہیں۔ زندگی سکھ کی بشارت بھی ہے اور دکھ کی زنجیر بھی۔ اس میں آگے بڑھنے کے امکانات بھی ہیں اور ان کی پراسرار کھائیاں بھی جن کی تہہ کے اڑ پانے کے لیے انسان صدیوں سے کوشاں رہا ہے۔ حقیقت کی جامعیت سے آنکھیں چرائی جائیں تو اس کی صحیح ترجمانی ناممکن ہے۔ حق و صداقت کی فتح کے لیے کوشاں ہونا ایک بات ہے۔ اور حق و صداقت کا نام لینے کو فن کی عظمت کی دلیل جاننا دوسری چیز۔ باطل سے نظریں چرانے سے باطل کا وجود ختم نہیں ہو جاتا۔ جاں نثار اختر کی نئی غزلیں ان کی پچھلی شاعری سے اس لحاظ سے مختلف ہیں کہ انہوں نے پچھلی بار حقیقت کو پوری ذمہ داری کے ساتھ دیکھا ہے اور پوری جرأت سے کام لیتے ہوئے صداقت کو جیسی وہ ہم عصر تجربے میں انہیں ملی ہے، پیش کیا ہے۔" (جشن نامہ تمنا، گوپی چند نارنگ، ص ۱۱۰)

اشعار کی پرکھ کرتے وقت وہ کون سا زاویہ اور فلسفہ ہو جس کو ہم متفقہ طور پر تسلیم کر لیں کہ یہی زاویہ مناسب ہے اس زاویہ سے اشعار پر تنقید کی جانی چاہیے۔ دوسرے لفظوں میں کیا یہ ممکن ہے ہم یہ طے کر لیں کہ ادب یا شاعری کا مقام متعین کرتے وقت ہم فلاں زاویہ سے اس کا مقام متعین کریں گے تو اس کا سیدھا سا جواب یہ ہے کہ یہ ممکن نہیں۔ تاریخ شاہد ہے کہ جب جب اس طرح کی صورتیں ہوئی ہیں ادب کے خیال داروں کو منہ کی کھانی پڑی ہے۔ یہاں پر جو طریقہ کار کام کرتا ہے وہ یہ ہے کہ تنقید کی نگاہ زندگی کے نظریوں اور فلسفوں سے آزاد نہیں ہو سکتی۔ جس طرح انسانی زندگی میں اس کی نفسیات کی رو سے الگ الگ مقام پر اس کی الگ اہمیت ہوتی ہے اور وہ اپنے شعبہ کے اعتبار سے بدلتی رہتی ہے۔ مثال کے طور پر اگر ایک شخص سائنس اور ٹکنالوجی کے میدان میں ماہر ہے تو ممکن ہے کھانا بنانے کا اگر مقابلہ کرایا جائے تو شاید وہ اچھا نہ کر پائے۔ اسی طرح معاملہ ادب و شاعری کا بھی ہے۔ اگر ایک شاعر کے یہاں شاعری کے کسی ایک میدان میں بہت سی خصوصیات پائی جاتی ہیں

تو ممکن ہے کہ دوسرے میدان میں وہ بہت اہمیت اور خصوصیت کا حامل ہو۔ ایسے میں اگر ہم ایک مخصوص عینک لگا کر شاعری کی تنقید کرنے بیٹھ جائیں تو ہم انصاف نہیں کر سکتے۔ ادب اور شاعری کی روایت داری کے ساتھ تنقید کرنے کے لیے ناقد کی وسیع النظری بھی بڑی اہمیت رکھتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ایک ہی شاعر کے کلام کو ایک ناقد دنیا کا سب سے بہترین کلام ہونے کا دعویٰ کرتا ہے تو دوسرے ناقد کو اس میں کچھ خاص بات نظر نہیں آتی۔ اور دونوں کو ادب میں ایسا کرنے کی پوری آزادی ہے۔ مثال کے طور پر ایک سیپ کا ٹکڑا کتنا بہت چھوٹی سی چیز ہے۔ ایک سائنسداں کے لیے بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ لیکن اگر وہی چھوٹی سی چیز کسی کباڑی والے کے ہاتھ لگ جائے تو اس کی اہمیت کا زاویہ کچھ اور ہوگا۔ تو یہ شئے دونوں کے لیے اہم ہے مگر کس کے نزدیک زیادہ اہم ہے یہ تو اس شخص کی ذہنی بلندی پر منحصر ہے۔

ادب کا معاملہ بھی کچھ اسی طرح کا ہے کہ جب اقبال کا ترانہ ہندی ایک ناقد پڑھتا ہے تو کہتا ہے کہ واہ کیا بات ہے اس میں حب الوطنی کا جذبہ کوٹ کوٹ کر بھرا ہے۔ اور اس کو سارے جہاں سے اچھا۔ میں دنیا بھر کی خوبیاں نظر آتی ہیں اور جب دوسرا ناقد اس کو دیکھتا ہے تو اس کو اس میں شاعری کا کوئی کمال نظر نہیں آتا اس کو یہ لگتا ہے کہ یہ تو ایک چھوٹے بچے کی بھی بچکانہ بات ہوتی ہے سارے جہاں سے اچھا ہندوستاں ہمارا۔ اگر اور میرے پاپا۔ اس میں شاعری کا کوئی جادو کمال نہیں۔ تو ناقد اس معاملہ میں آزاد ہے۔ تو کیا اس کا مطلب یہ ہوا کہ ناقد کو اس بات کی کھلی چھوٹ ہے کہ وہ دلوں کا رجحان کی سے بڑھائیں، کسی کو بڑھا چڑھا کر دکھائیں؟ اور اگر نہیں تو وہ کون سی حد بندی ہے جو ایک ناقد کو حق واقعہ اور حقیقت سے قریب رہنے پر مجبور کر دیتی ہے؟ اس سوال کا جواب نارنگ صاحب کے مذکورہ بالا اقتباس میں مضمر ہے۔ وہ یہ کہ شاعری کا مقام متعین کرتے وقت کسی فرسودہ طے شدہ فلسفہ نظریہ یا رجحان کو معیار نہ بنایا جائے، حقیقت کی جامعیت سے آنکھیں نہ چرائی جائیں۔ زندگی multidimensional ہوتی ہے اس کی رنگا رنگ تصویروں کو بیان کرنے والے شاعر و ادیب بھلا ایک رخی کیسے ہو سکتے ہیں انہیں بھی ہمہ جہت ہونا چاہئے۔ کا یہی تقاضہ ہے مگر ہاں اگر کوئی تحریک یا کوئی نظریہ یا ناقد کے فکر پر کلیتہً حاوی کر اسے یک رخا کر دے تو ادب اس کو زیادہ دن تک برداشت نہیں کرتا اکتا جاتا ہے۔ ادب کی فطرت میں آزادی ہے وہ کسی تحریک، نظریہ یا تصور کی غلامی نہیں کرتا۔ ادب ایک فطری عمل ہے اور ادب کی تنقید کو بھی فطرت کے قریب ہونا چاہیے۔ جاں نثار اختر کی شاعری کے متعلق گفتگو کرتے ہوئے پروفیسر نارنگ نے ان کی غزلوں کے نادر آلود لہجے کے متعلق بھی تبصرہ کیا ہے اور ان کی روایت سے بغاوت والی صفت کو بھی خوب سراہا ہے۔

ہندوستان میں موسیقی کا مذہب سے گہرا تعلق رہا ہے۔ صرف ہندوستان ہی کیوں پوری دنیا میں موسیقی اور مذہب کا چولی دامن کا ساتھ تہذیب و ثقافت کا حصہ رہا ہے۔ اس مذہب و موسیقی کے اختلاط نے بہت سی صنف موسیقی اور صنف شاعری کو بھی جنم دیا۔ چونکہ ہندوستان ہمیشہ سے مختلف مذاہب، تہذیب و ثقافت اور تمدن کا مرکز رہا ہے اس لیے اس طرح کی اصناف کا یہاں وجود پانا فطری تھا۔ کیرتن، بھکتی میرا کے گیت، آلھا اودل، ربابا، پنگوڑا، سنتنگ، آرادھنا، کرشن راس، لوک، سادنی وغیرہ کے ساتھ ساتھ جو صنف شاعری سب سے زیادہ مقبول ہوئی وہ ہے بھجن۔ ہندوستان کی یہ اصناف شاعری مقبولیت کے لحاظ سے افریقہ کے اوپاوا اور میوال سے، پاکستان کی ٹھمری، گانا کی پاتا لیکھ سے، پاکستان یہودیوں کی ذیلی Ashkenazic, Sephardic, Yemenite, وغیرہ سے کم نہیں بلکہ بھجن تو زبان اور تہذیب کی حد سے بھی آگے نکل گیا۔ اردو میں بھجن نے اپنا منفرد مقام بنائے رکھا۔ امیر خسرو سے لے کر اب تک ہر دور میں شعرا نے بھجن لکھے اور گائے۔ اردو میں بھجن کی حیثیت یوں بھی منفرد ہو جاتی ہے کہ اس کے لیے غزل یا مثنوی کی طرح اس صنف کے لیے کوئی فارم متعین نہیں۔ بھجن خالص صنف ہے اور اسے کسی بھی فارم میں پیش کیا جا سکتا ہے۔ بس معنوی فضا بھجن کی ہونی چاہیے۔ بھجن کی صنف صرف ہندی، اردو یا ہندوستانی

کی جیسی پروان نہیں چڑھی بلکہ بھوجپوری، میتھلی، مگہی، راجستھانی، اودھی، پنجابی، ہریانوی اور بہت سی علاقائی زبانوں اور بولیوں میں گگن کیرتن کی روایت کو فروغ دیا جاتا رہا۔ گگن کی لفظیات متعین ہوتی ہے اور اس میں ہندی کا رنگ غالب ہوتا ہے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے 'ساحر لدھیانوی اور گگن کی معنویت' کے عنوان سے ایک مضمون میں گگن کی صنف اور ساحر لدھیانوی کے گگنوں کا تقابلی جائزہ پیش کیا ہے۔ ساحر کے گگنوں میں کرشن راس کا اثر ہے اور شاید اس کی وجہ یہ ہو کہ کرشن راس کی جو لفظیات ہے اس میں ایک طرح کی رومانی فضا ہوتی ہے۔ اس کتاب میں شامل یہ مضمون مختلف جہتوں سے اہمیت کا حامل ہے مثلاً اس میں نارنگ صاحب نے گگن کی صنف پر پوری توجہ دی ہے اور ساتھ ہی ساحر کے گگنوں کا جائزہ پیش کیا ہے۔ اس کے بعد کے مضمون میں جاوید اختر کی شاعری پر عالمانہ اور مفکرانہ بحث کی گئی ہے۔

اردو کس مذہب کی زبان ہے۔ ہندوؤں کی یا مسلمانوں کی؟ اردو ادب میں ایسی تخلیقات موجود ہیں جو ہندوؤں کے جذبات مجروح کرتی ہیں اور ہندی ساہتیہ میں بھی ایسی رچناؤں کی کمی نہیں جو مسلمانوں کے جذبات کو مجروح کرتی ہیں۔ اس کا مطلب یہ قطعی نہیں کہ اردو مسلمانوں کی زبان اور ہندی ہندوؤں کی زبان ہے۔ نفرت پھیلانے والے لوگ ہر مذہب میں ہر زبان میں ہر دور میں موجود رہے ہیں اور اس طرح کے بیانات دیتے رہے ہیں جس سے نفرت پھیلے باوجود اس حقیقت کے کہ زبان کسی کی ملکیت نہیں ہوا کرتی اور نہ ہو سکتی ہے۔ اور باوجود اس کے کہ ہر دور میں گوپی چند نارنگ جیسے محبت کا پیغام دینے والے لوگ بھی رہے ہیں۔ اردو ادب کی جتنی خدمت جدید دور میں ہندو نے کی اتنی شاید مسلمانوں نے نہیں کی۔ ''میں اپنا مذہب چھوڑ سکتا ہوں اردو زبان نہیں'' یہ مشہور قول بھی ایک ہندو کا ہے۔ اردو زبان و ادب میں جو مقام گیان چند جین، گوپی چند نارنگ، کرشن چندر، بلونت سنگھ اور رام لعل ..... اتنے نام موجود ہیں جن کی فہرست سازی نہیں ہو سکتی جنہوں نے اردو کی خدمت اور آبیاری کی۔ اس لیے اردو میں فرقہ واریت کو جگہ دینا اور مذہب کی بنیاد پر زبان کو بانٹنے کی سعی کرنا محض حماقت ہے اور کچھ نہیں۔ اپنا کیریر قرار رکھنا اور گروہ بندی یہ دو عناصر ہیں جس کے لیے لوگ کسی بھی حد تک جانے کو روا رکھتے ہیں اور نتیجتاً نفرت اور فرقہ واریت کو اکسا جاتے ہیں۔ اس سے کسی کا بھلا نہیں ہوتا۔

گوپی چند نارنگ نے اردو کے بارے میں اپنا موقف واضح کرتے ہوئے اپنے اس مجموعہ مضامین میں شامل ایک مضمون 'گیان چند جین کی خلاقانہ کتاب اور میرا موقف: اردو مشترک تہذیب اور ہندو مسلم ارتباط کی ترجمان ہے' میں لکھا ہے:

> ''میں بھیشم اردو کے اتحاد پرور، روادارانہ اور سیکولر کردار پر زور دیتا رہا ہوں۔ یہ میرا تجسس ہے۔ یہ آج کی بات نہیں، تقریباً پچاس برس سے میں اپنے مضامین، تقریروں اور تصانیف میں ان بنیادی باتوں پر اصرار کرتا رہا ہوں ان کا لب لباب یہ ہے:
>
> 1. اردو اور ہندی دونوں میں بولی دامن کا ساتھ ہے ان کی بنیاد کھڑی بولی پر ہے لیکن اپنے اپنے ادبی ارتقا کے بعد اب یہ دو آزاد، خودمختار اور مستقل طور پر دو الگ الگ زبانیں ہیں۔
>
> 2. اردو ہندوؤں اور مسلمانوں کے ارتباط اور اختلاط کی وجہ سے صدیوں کے تاریخی عمل سے وجود میں آئی۔ یہ ہندوؤں اور مسلمانوں کے درمیان اشتراک کی نشانی ہے۔
>
> 3. اردو گنگا جمنی تہذیب یا مشترک ہندوستانی تہذیب کی لسانی موثر ترجمان ہے۔
>
> 4. بنیادی حسن کاری کے اعتبار سے اردو ہندوستانی زبانوں کا تاج محل ہے۔
>
> 5. ہندوستان میں اردو کا تحفظ اس کے اپنے رسم الخط کے ساتھ ہونا چاہیے، کیونکہ رسم الخط کو تبدیل کرنے کا

مشورہ زبان کی شخصیت کے قتل کے مترادف ہے۔"

(تپش نامہ تمنا، گوپی چند نارنگ، صفحہ 163)

اپنا موقف واضح کرنے کے علاوہ اس مضمون میں پروفیسر نارنگ نے گیان چند جین کی ایک ممتاز کتاب میں فرقہ وارانہ مواد پر اپنی ناخوشی کا اظہار کیا ہے۔ اس کے علاوہ مختلف اعتراضات کے جوابات اس مضمون میں نارنگ صاحب نے بڑی شائستگی سے دیے ہیں اور بہت سی غلط فہمیوں کا ازالہ بھی کیا ہے۔

ایک اور بے حد اہم مضمون جس کے تذکرہ کے بغیر اس کتاب سے متعلق میری بات ادھوری ہی رہے گی اور وہ مضمون ہے 'خواجہ احمد فاروقی' تھا۔ میں گلدستہ احباب کی بندش کی کیا؟ اس مضمون میں نارنگ صاحب کی نثر اور اسلوب دونوں مختلف ہیں۔ خواجہ احمد فاروقی وہ شخصیت تھے جن کو نارنگ صاحب اپنا مربی اور محسن تسلیم کرتے ہیں اور ان کو خوبصورت الفاظ میں یاد کرتے ہیں۔ جن کے بارے میں وہ کہتے ہیں 'میرے لیے وہ اب بھی شوق کا دفتر اور اردو کی آرزومندی کا ایک استعارہ ہیں' اردو میں تنقید لکھنے کا مطلب یہ بالکل نہیں کہ جو کچھ آپ کہنا چاہیں وہ بے روک ٹوک اور بے لاگ لکھ ڈالیں۔ تنقید بھی دراصل ایک تخلیق ہوتی ہے اس لیے اس میں بھی تخلیقیت کے محاسن موجود ہونا چاہیے۔ ایسی حسن کاری کی ایک مثال دیکھیے اور عش عش کیجیے:

"میرے سامنے یادوں کی خام راہداری کچھ روشنی کچھ دھندلکے میں ڈوبی ہوئی ہے۔ ایک سرے پر فانوس خیال کی لو جل رہی ہے، کچھ سائے گھوم رہے ہیں مدھم مدھم، کچھ اجلے، کچھ شہسوار ہیں جو گھوڑوں پر اڑے جاتے ہیں بکتر پہنے کلغیاں لگائے، کچھ چوبدار ہیں کچھ علمدار، کچھ پاس آتے ہوئے کچھ دور جاتے ہوئے، عجیب تمثیلیں ہیں حوصلوں کی بلندیوں کی قوت تخیلیوں اور زعزعہ پروازیوں کی، خوابوں کے بننے اور ٹوٹنے کی، نشاط و سرمستی کی، دبے دبے درد کی آہٹوں کی۔ مگر سچ میں کڑیاں غائب ہیں... وہ صورتیں ابھی کس دیس بستیاں ہیں۔ جہاں جہاں سے بھی کچھ ہاتھ لگتا ہے، جوڑتا دکھاتا ہوں۔" (تپش نامہ تمنا، گوپی چند نارنگ، ص ۲۶۹)

مندرجہ بالا اقتباس میں جن یادوں کا ذکر ہے وہ خواجہ احمد فاروقی کی یادوں کا ذکر ہے۔ مندرجہ بالا اقتباس میں جو باتیں غور کرنے کی ہیں وہ ہے نارنگ صاحب کا اسلوب۔ طرز تحریر اور اسلوب میں نیرنگی کوئی کھیل نہیں۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ کی تحریروں میں اس طرح کی نثری اسالیب کی مثالیں بھری پڑی ہیں اور کمال تخلیق یہ ہے کہ مضمون کی نوعیت کے اعتبار سے اسلوب بدلتا رہتا ہے اور اس میں شعوری کوشش کو کوئی دخل نہیں یہ نارنگ صاحب کے قلم پر عبور کا ثبوت ہے کہ وہ جس نوعیت کا مضمون لکھتے ہیں اس نوعیت کا اسلوب خود بخود اس مضمون کا خاصہ بن جاتا ہے۔

مجموعی طور پر تپش نامہ تمنا میں شامل تمام مضامین اپنی نوعیت کے اعتبار سے تاریخی حیثیت رکھتے ہیں۔ تحقیق کی روشنی میں کیٹلر کی گرامر پر بحث ہو یا تہذیب کی روشنی میں غزل اور قوالی کے چلن پر بات کی گئی ہو، یا شخصی نوعیت کے مضامین ہوں سب اپنے اپنے میدان میں اعلیٰ معیار کی مثالیں ہیں۔ آخری کے تین مضامین جو سوانحی نوعیت کی تحریریں ہیں اس میں نارنگ صاحب نے یادوں کے دریچے سے اپنی زندگی کے ماضی کی طرف جھانکا ہے اور اپنے ہمدردوں کے ساتھ اپنے خوشگوار تعلقات کا ذکر نا طلبگ ہو کر خوب خوب کیا ہے۔ تین انٹرویوز جو اس کتاب میں شامل ہیں اردو کے تئیں نارنگ صاحب کے عقیدے کو سمجھنے کے لیے کافی ہیں اور وہ تمام مضامین جن کا ذکر اس مختصر سے مضمون میں کیا گیا وہ اس ذکر سے کہیں بالاتر ہیں۔

❁❁❁

Dr. Anwarul Haque
Deptt. of Urdu, Jamia Millia Islamia
New Delhi 110025

گوپی چند نارنگ اور ایک نئے جہانِ معنی کی تلاش

(''کربلا بطور شعری استعارہ'' کے حوالے سے)

• ڈاکٹر منظر اعجاز

پروفیسر گوپی چند نارنگ اردو زبان و ادب کے نہایت ہی لائق اعتماد اعتبار اور مایہ دار محققوں اور ناقدوں کے مابین جس وزن و وقار اور نمایاں کردار کے حامل ہیں، اس سے ساری دنیا واقف ہے۔ تحقیق و تنقید کے میدان میں ان کا عرصہ کار بھی قابل لحاظ ہے۔ انہوں نے اس ہشت کی سیاحی میں نصف صدی سے زیادہ گزار دی ہے اور اس طویل عرصے میں کبھی کوئی ایسی تصنیف پیش نہیں کی جو حلقہ ادب میں مرکز توجہ نہ بنی ہو اور قدر کی نگاہ سے نہ دیکھی گئی ہو۔ ''واقعہ کربلا بطور شعری استعارہ'' بھی اسی سلسلے کی ایک اہم کڑی ہے جو آج سے تقریباً ربع صدی پہلے منظر عام پر آئی تھی۔ اس وقت میں نے اس کا بالاستیعاب مطالعہ کیا تھا۔ اس کے لذت گیر اثرات ہنوز دل و دماغ پر قائم ہیں۔ شعری استعارے کے طور پر سانحہ کربلا کی شناخت اور ایک نئے تخلیقی رجحان کے طور پر اس کی پیش کش کا سہرا پروفیسر نارنگ ہی کے سر ہے۔ اس کے وسیلے سے نارنگ صاحب کی ادبی شخصیت میں ایک امتیازی جہت کا اضافہ ہوا ہے۔

سانحہ کربلا تاریخ عالم کے المیوں میں ایک عدیم النظیر اور فقید المثال المیہ ہے۔ اس سانحے سے متعلق واقعات انتہائی دردناک ہیں اور بقول پروفیسر گوپی چند نارنگ:

> ''ان انتہائی دردناک واقعات کے تاریخ انسانی میں بے مثال ہونے کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ حسین ابن علی کے ساتھ اس قربانی میں پورا خاندان، ایک پوری جماعت اور ایک پورا قافلہ شریک تھا، جن میں سے ہر فرد راہ حق میں اپنا سب کچھ لٹا دینے کو عین شہادت سمجھتا تھا۔''

مزید برآں کہ:

> ''یہ عظیم الشان قربانی کسی عام قبیلے کی نہیں، آل رسول کی تھی۔۔۔۔ یہ خالصتاً حق و باطل کا معرکہ تھا۔ اس میں دور دور تک کسی طرح کی کوئی مادی آلائش نہ تھی۔ کہاں یزید کی طاقت و حشمت اور ہزاروں کا لشکر اور کہاں مختصر و نزار حسین اور اہل بیت کا مختصر سا قافلہ۔۔۔۔ یہ المناک سانحہ شہادت کے ساتھ ختم نہیں ہو جاتا بلکہ اس کی دلدوزی اور اذیت و اندوہ ناکی کا سلسلہ اصل سانحے کے بعد بھی جاری رہتا ہے۔ شہیدوں کی لاشوں کو گھوڑوں سے پامال کیا جاتا ہے، عورتوں کے سروں سے چادریں کھینچی جاتی ہیں اور خیموں میں آگ لگا دی جاتی ہے۔ شہیدوں کے سروں کو نیزوں پر چڑھا کر آگے آگے رکھا جاتا ہے۔ عرب کی شریف ترین خاندان کی غیرت مند بیبیوں کو بے مقنع و چادر اونٹوں کی ننگی پیٹھ پر بٹھایا جاتا ہے اور حسین کے بیمار بیٹے سید سجاد زین العابدین کو پرخار راستوں سے پیدل چلنے پر مجبور کیا جاتا ہے۔ غرض انتہائی شقاوت اور ذلت و خواری سے یہ قافلہ کوفہ اور پھر دمشق لے جایا جاتا ہے۔ اس دوران اہل حرم اور بالخصوص امام کی بہن حضرت زینب ایسی پر اثر تقریریں کرتی ہیں کہ اہل عرب کے دل دہل جاتے ہیں اور باطل کا پردہ فاش ہو جاتا ہے۔''

تاریخ سے ماخوذ اس المناک سانحے اور دردناک واقعات کو نارنگ صاحب

نے جس پر سوز اور المیہ اسلوب میں پیش کیا ہے وہ اپنی جگہ، خاص بات یہ ہے کہ انہوں نے اس کے گہرے اور وسیع اثرات کی نشاندہی اردو کے ابتدائی زمانے سے کی ہے اور اردو کے علاوہ دوسری علاقائی زبانوں میں بھی اس کے آثار و آثار کو نشان زد کیا ہے اور نتیجے کے طور پر اس واقعے کو لوک روایت کا حصہ قرار دیتے ہوئے اسے آفاقیت کی لے سے ہم آہنگ کر دیا ہے۔ ساتھ ہی یہ بھی وضاحت کی ہے کہ یہ اپنے ہمہ گیر اثرات کی وجہ سے جہاں لوک روایت کا حصہ بنا وہیں رثائی ادب کا خاص موضوع بن کر پروان چڑھتا رہا۔ اس کی آبیاری میں جن مسلم اور غیر مسلم شاعروں نے حصہ لیا، ان کی تعداد کثیر ہے۔ اس سلسلے کی جو تفصیلات نارنگ صاحب نے پیش کی ہیں وہ ہمارے لیے علم افزا ہیں۔ اس لحاظ سے ان کی قدر و قیمت، افادیت اور اہمیت مسلم ہے۔ لیکن کربلا کے سانحے کو بطور شعری استعارہ رثائی شاعری سے ممیز کرنا تحقیقی نقطۂ نظر سے اہم ترین کارنامہ ہے جس کا سلسلہ آگے بڑھتا ہے اور ابھی کئی شقیں ابھرتی ہیں جو تحقیقی اور تنقیدی جہت سے پروفیسر نارنگ کی اہمیت، افادیت اور عظمت کی دلیل بن جاتی ہیں۔

پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اس سلسلے میں پیش رفت اس وقت کی جب انہیں محسوس ہوا کہ:

> "سانحۂ کربلا اور اس کے محترم کرداروں کے حوالے سے جدید اردو شاعری میں ایک نیا تخلیقی رجحان فروغ پا رہا ہے جو معنیاتی اعتبار سے بڑی اہمیت رکھتا ہے، لیکن ابھی اردو تنقید نے اس پر توجہ نہیں کی۔"

چنانچہ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے کوشش کی کہ اس نئے شعری رجحان کے آغاز و ارتقا کی نشاندہی کی جائے اور امکانی حد تک اس کے اسلوبیاتی، ہیئتی اور ساختیاتی نیز معنیاتی عناصر کو کھنگالنے کی کوشش کی جائے۔ اس کے لیے شاعری کے اکثر اذکار کو کھنگالنا اور تب آپ جا کر دریا یاب کا حاصل کرنا کوئی آسان کام نہ تھا لیکن ان کی تحقیقی جستجو اور تنقیدی نظر نے اس مشکل کو آسان کر دیا۔ انہوں نے میر کے مرثیہ نما غزل سے کئی اشعار نکالے اور اس نتیجے پر پہنچے کہ:

> "واقعۂ کربلا کے تہذیبی حوالے کا استعاراتی اظہار غزل کی روایت میں یقیناً دھوکا دے سکتا ہے اور اس کی تلاش سعی لاحاصل نہ ہوگی۔"

اور اس کے ثبوت کے طور پر نہ صرف یہ کہ میر کا درج ذیل شعر پیش کیا بلکہ اس کی تشریح و تعبیر سے ایک نئے جہانِ معنی کی تعمیر کر دی۔

شیخ جو ہے محراب حرم میں پیروں دوگانہ پڑھتے رہو
عجدہ ایک اس شیخ تھے کا ان سے ہو تو سلام کریں

> "یہاں شیخ سے مراد حسنِ محبوب بھی ہو سکتا ہے جو حقیقی ہے یا تاثرِ واردے محبوب جس کے وار سے شخصیت مکمل ہوتی ہے، لیکن پہلے مصرعے میں شیخ، محراب حرم، دوگانہ پڑھنا اور ہی فضا پیدا کرتے ہیں نیز "پیروں دوگانہ پڑھتے رہو" میں اس ظاہر داری پر جو باطنی اقدار سے خالی ہو، ہلکا سا طنز بھی ہے۔ اب دونوں مصرعوں کو ملا کر پڑھیے، تو شیخ تھے کا عجدہ اور سلام کسی اور ہی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ اگرچہ پورے شعر میں واقعۂ کربلا یا اس کے کسی محترم کردار کا کوئی ذکر نہیں، لیکن ظاہر داری اور شیخ تھے کا عجدہ و سلام کرنے سے جس فضا کی بندی ہوتی ہے، اس سے ذہن خود اس تاریخی واقعے کی طرف راجع ہو جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ کرشمہ فن کے رمز یا اور ایمائی رشتوں کی بدولت قائم ہوتا ہے۔"

انہیں ایمائی رشتوں کی روشنی میں نارنگ صاحب نے میر کے چند اشعار اور بھی پیش کیے ہیں۔ میں یہاں صرف تین اشعار پیش کرتا ہوں۔

اپنے جی ہی میں نہ آئی کہ چلیں آب حیات
ورنہ ہم میر اسی خطے پہ بے جان ہوئے
وا اس سے سر خرف تو ہو گو کہ یہ سر جائے
ہم خلق بریدہ ہی سے تقریر کریں گے
اس دشت میں اے سیل سنبھل کر ہی قدم رکھ
ہر سمت کو یوں دل مری تختہ گلی ہے

نارنگ صاحب لکھتے ہیں کہ "بظاہر یہ عشقیہ شاعری کے اشعار ہیں، لیکن

کیا ان اشعار کی اشکاری پر تاریخ کی پرچھائیں پڑتی ہوئی نظر نہیں آتی، بہرحال یہ سب حقیقی شاعری کے دردمندانہ اشعار ہیں، لیکن اس سے شاید ہی کسی کو انکار ہو کہ ان میں بعض اشکاری اور معنوی عناصر اپنی تخلیقی غذا اس تاریخی روایت سے حاصل کرتے ہیں جو صدیوں سے ثقافتی سائیکی میں جذب ہو گئی ہے۔" چنانچہ غزل کے اس قسم کے اشعار میں تاریخی واقعے کے استعاراتی ابعاد کی جھلک دیکھی جا سکتی ہے لیکن اس معنوی نظام کا بنیادی سلسلہ عہد بعہد جاری رہا ہے۔

نارنگ صاحب نے وضاحت کی ہے کہ کلاسیکی عہد میں اس معنوی نظام کا بنیادی سلسلہ ظاہرداری اور باطنیت کی فکر تھا جب کہ انیسویں صدی میں برصغیر کی نشاۃ ثانیہ اور عہد جدید میں داخل ہونے کے بعد بالخصوص ۱۸۵۷ء کے المیے کے بعد ظاہرداری اور باطنیت کی آویزش کا روحانی سلسلہ ایک نئے سیاسی سماجی سانچے میں تبدیل ہونے لگا اور باطن، خلق، باطل اور خیر و شر کے معنی بدل گئے۔ چنانچہ استحصال پسند برطانوی سامراج نے باطل یا شر کی جگہ لے لی اور اس کے خلاف ستیز و کاری میں حق اور خیر ٹھہری۔ یہ احساس انیسویں صدی سے ہی ملنے لگتا ہے لیکن صحیح معنوں میں سرسید، حالی اور آزاد کے بعد راہ ہموار ہو جاتی ہے۔ البتہ اس قسم کے اظہارات میں پورا شعوری حوصلہ کہیں بیسویں صدی کے اوائل میں جا کر پیدا ہوتا ہے۔ اس احساس کو مہمیز کرنے والا اصل محرک تحریک خلافت ہے اور اس تحریک کے ڈائرکٹر سے مولانا محمد علی جوہر کی شعلہ بار شخصیت اس منظر سے ابھرنے لگتی ہے۔ وہ اس تحریک کے قائدین میں تھے۔ صحافی بھی تھے اور شاعر بھی۔ اپنی شعلہ بار تقریروں کی وجہ سے کئی بار قید و بند کی صعوبتیں بھی جھیلنی پڑیں، لیکن اس حریت مآب مجاہد آزادی کے جذبات سرد پڑنے کی بجائے روز بروز ابلتے رہے۔ نارنگ صاحب لکھتے ہیں کہ "قید سے ان کا کلام زیادہ کھرا ہو کر باہر آتا تھا اور شائع ہوتے ہی بے حد مقبول ہو جاتا تھا۔ ان کی اسی زمانے کی ایک غزل ہے۔

وہ حیات آئے گا قاتل قضا کے بعد
ہے ابتدا ہماری ترقی انتہا کے بعد

اسی غزل کا شعر ہے۔

قتل حسین اصل میں مرگ یزید ہے
اسلام زندہ ہوتا ہے ہر کربلا کے بعد

یہ شعر شائع ہوتے ہی زبان زد خاص و عام ہو گیا۔ مولانا محمد علی جوہر کی تقریر و تحریر اور عبارت و اشارت نے تحریک آزادی کو شعلہ بار اور برق رفتار بنانے میں جو کردار ادا کیا، اس کی تفصیلات کو حذف کرتے ہوئے میں نارنگ صاحب کے اس خیال کو ان ہی کے لفظوں میں پیش کرنا چاہتا ہوں کہ "مندرجہ بالا یادگار غزل کے علاوہ اور بھی کئی مقامات پر مولانا نے سانحہ کربلا کے تاریخی و معنوی انسلاکات کو اپنی غزل میں بتا ہے اور ان سے تخلیقی سطح پر جاں بازی آزادی کے جذبہ حریت اور حوصلہ شہادت کو للکارا ہے۔

اب تک کی گفتگو غزل کے حوالے سے تھی۔ نظم کے حوالے سے گفتگو نارنگ صاحب نے اقبال کی فارسی شاعری سے شروع کی ہے اور اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ "واقعہ کربلا اور شہادت حسین کی نئی معنویت کی طرف سب سے پہلے اقبال کی نظر گئی اور اس کا پہلا بھرپور تخلیقی اظہار اقبال کے فارسی کلام میں ملتا ہے۔ اقبال کی اردو شاعری کی مثالیں بہت بعد کی ہیں" اور "در معنی حریت اسلامیہ و سر حادثہ کربلا" کے عنوان سے جو اشعار ہیں، ان کو اس نے معنوی رجحان کا پیش خیمہ قرار دیا ہے۔

نارنگ صاحب کے ذہن کی ایک قرین قیاس ایک اہم بات یہ بھی ہے کہ کہیں مولانا محمد علی جوہر اس معاملے میں اقبال سے متاثر رہے ہوں گے، کیوں کہ اقبال کے فارسی کلام کی مثالیں تو یقیناً مولانا کی زندگی کی ہیں۔ نارنگ صاحب نے تلقین آموز لہجے میں اس خیال کا بھی اظہار کیا ہے کہ اقبال کا اثر نہایت ہمہ گیر اور وسیع تھا۔

نارنگ صاحب نے اس سلسلے میں اقبال کی فارسی اور اردو نظموں سے کافی حوالے دیے ہیں جو رنگ، روشنی اور بے ساختگی ہیں۔ سب سے پہلا حوالہ "رموز بے خودی" سے آیا ہے لیکن اس سے پہلے انہوں نے انتصار کے ساتھ رموز بے خودی کا تعارف اس طرح پیش کیا ہے۔

"رموز بے خودی میں "در معنی حریت اسلامیہ و سر حادثہ کربلا" سے متعلق اشعار رکن دوم میں آئے ہیں، جہاں شروع کا حصہ رسالت محمدیہ اور تشکیل و تاسیس حریت و مساوات و اخوت بنی نوع آدم کے بارے میں ہے۔ اس کے بعد اخوت اسلامیہ کا حصہ ہے۔ پھر مساوات کا اور ان کے بعد حریت اسلامیہ کے معنی میں سر حادثہ کربلا بیان کیا ہے۔ اس سے ظاہر ہے کہ حادثہ کربلا کا ذکر اسلام کی بنیادی خصوصیات گناتے ہوئے آیا ہے۔ اس حصے میں شروع کے کچھ اشعار عقل و عشق کے ضمن میں ہیں۔ اس کے بعد اقبال جب اصل موضوع پر آتے ہیں تو صاف اندازہ ہوتا ہے کہ وہ کردار حسینی کو کس کی روشنی میں دیکھ رہے ہیں اور کن پہلوؤں پر زور دینا چاہتے ہیں۔ حسین کے کردار میں انھیں عشق کا وہ تصور نظر آتا ہے جو ان کی شاعری کا مرکزی نقطہ تھا اور اس میں انھیں حریت کا وہ شعلہ بھی ملتا ہے جس کی تب و تاب سے وہ ملت کی شیرازہ بندی کرنا چاہتے تھے اور نئے نو آبادیاتی تناظر میں ہم وطنوں کو جس کی یاد دلانا چاہتے ہیں۔"

میں یہاں "در معنی حریت اسلامیہ و سر حادثہ کربلا" سے چند اشعار نقل کرنے پر اکتفا کرتا ہوں۔

هر کہ جاں را بر خدا موجود دانست
گردنش از بند هر معبود رست
عشق را آرام جاں حریت است
ناقہ او را ساربان حریت است
آں امام عاشقاں پور بتول
سرور آزادے زمینان رسول
اللہ اللہ بائے بسم اللہ پدر
معنی ذبح عظیم آمد پسر

بہر آں شہزادۂ خیر الملل
دوش ختم المرسلیں نعم الجمل
سرخ رو عشق غیور از خون او
شوخی ایں مصرع از مضمون او
زندہ حق از قوت شبیری است
باطل آخر داغ حسرت میری است
بہر حق در خاک و خوں غلطیدہ است
پس بنائے لا الٰہ گردیدہ است
مدعا یش سلطنت بودے اگر
خود نکردے با چنیں ساماں سفر
دشمناں چوں ریگ صحرا لاتعد
دوستان او بہ یزداں ہم عدد
سر ابراہیم و اسمٰعیل بود
یعنی آں اجمال را تفصیل بود
رمز قرآں از حسین آموختیم
ز آتش او شعلہ ہا اندوختیم
شوکت شام و فر بغداد رفت
سطوت غرناطہ ہم از یاد رفت
تار ما از زخمہ اش لرزاں ہنوز
تازہ از تکبیر او ایماں ہنوز
اے صبا اے پیک دور افتادگاں
اشک ما بر خاک پاک او رساں

رموز بے خودی ہی میں "در معنی ایں کہ سیدۃ النساء فاطمۃ الزہرا اسوۂ کاملہ است برائے نساء اسلام" کے ذیل میں بھی حسین کا ذکر آیا ہے۔ نارنگ صاحب نے اس نظم سے بھی کئی اشعار حوالے کے طور پر پیش کیے ہیں۔ میں یہاں تین اشعار پر مشتمل پہلا حوالہ پیش کر رہا ہوں۔

در نوائے زندگی سوز از حسین

دل عشق فریب آمدہ از حسین
سیرت فرزند ہا از امہات
جوہر صدق و صفا از امہات
مزرع تسلیم را حاصل بتول
مادراں را اسوۂ کامل بتول

نارنگ صاحب نے اسی حوالے سے ایک شعر "زبور عجم" کی غزل سے بھی پیش کیا ہے اور اس کی تشریح و تعبیر پر بھی چند جملے صرف کیے ہیں۔

ریگ عراق منتظر کشت حجاز تشنہ کام
خون حسین باز دہ کوفہ و شام خویش را

"ریگ عراق منتظر ہے، کشت حجاز تشنہ کام ہے، اپنے کوفہ و شام کو خون حسین پھر دے۔ اس میں حال کا صیغہ اور کوفہ و شام خویش کی فکر کے انداز ہیں، یعنی پھر وہی تشنگی کا منظر ہے اور موجودہ حالات میں تمہارے کوفہ و شام کو پھر خون حسین کی ضرورت ہے۔ یہ تھی اقبال کی تڑپ اور آگ جو اقبال کو بار بار اس حوالے کی طرف لے آتی تھی۔"

"جاوید نامہ" اور "ارمغان حجاز" سے بھی چند اشعار کے حوالے دیے گئے ہیں۔ ان حوالوں کے بعد نارنگ صاحب نے لکھا ہے کہ:

"اقبال قاری میں بھی جو کچھ کہتے تھے، پوری اردو دنیا میں اس سے ارتعاش پیدا ہوتا تھا۔ روایتی ادب سے ہٹ کر نئے تناظر میں اس تاریخی حوالے کی اہمیت کا ذکر اردو دنیا کے لیے ایک بالکل نیا موضوع تھا۔"

اقبال کی اردو شاعری بھی اس موضوع سے بچا نہ دامن بچا کر گزری مگر اس موضوع کی گونج بھی بال جبریل کی غزلوں اور نظموں میں سنائی دی۔ قاری اور اردو دنیا کے زبانوں کے کلام کے پیش نظر بقول نارنگ:

"اقبال کے یہاں حسین، شبیر، مقام شبیری، اسوۂ شبیری یا قافلۂ شبیر کا ورد ملتے ہیں۔"

نارنگ صاحب نے اس سلسلے میں جو اشعار پیش کیے ہیں اور جو تشبیہ اخذ کیا ہے اس سے کون انکار کر سکتا ہے۔ وہ اشعار ملاحظہ ہوں:

حقیقت ابدی ہے مقام شبیری
بدلتے رہتے ہیں انداز کوفی و شامی

غریب و سادہ و رنگیں ہے داستان حرم
نہایت اس کی حسین، ابتدا ہے اسماعیل

نارنگ صاحب کے اخذ کردہ نتیجے کی رو سے ان کو اس رجحان کا اولین سنگ میل سمجھنا چاہیے۔ سے نوآبادیاتی تناظر میں ان کی اہمیت یقیناً قابل لحاظ ہے۔ یہ کیوں کر باور کیا جا سکتا ہے کہ ان اشعار نے بعد کے شعراء کے لیے اس تاریخی حوالے کے نئے علامتی ابعاد کو روشن نہ کیا ہوگا۔ نارنگ صاحب کا یہ خیال درست ہے کہ:

"اقبال کے اس تخلیقی رویے کا اثر بعد میں آنے والے شاعروں پر رفتہ رفتہ مرتب ہوا اور یوں آہستہ آہستہ شعری اظہار کی نئی راہ کھل گئی۔ بال جبریل کی مختصر نظم "فقر" کا نقطہ عروج بھی کئی قاری نظموں کی طرح 'سرمایہ شبیری' ہے، لیکن انتہائی وجد کی حسن کاری اور صد درجہ شدت احساس کے ساتھ یہ حوالہ بال جبریل کی شاہکار نظم "ذوق و شوق" کے دوسرے بند میں ابھرتا ہے۔ اختتامی بیت میں تخلیق تصور عشق سے کی گئی ہے جو اقبال کا مرکزی موضوع ہے۔

صدق خلیل بھی ہے عشق، صبر حسین بھی ہے عشق
معرکۂ وجود میں بدر و حنین بھی ہے عشق

لیکن اسی بند کا یہ شعر:

قافلۂ حجاز میں ایک حسین بھی نہیں
گرچہ ہے تابدار ابھی گیسوئے دجلہ و فرات

بالخصوص اس کا پیرایۂ اظہار تو ضرب المثل کا درجہ اختیار کر چکا ہے۔ شاعر تڑپ کر کہتا ہے کہ ذکر عرب عربی مشاہدات سے اور فکر عجم بھی تجربات سے طے ہو چکے ہیں۔

کاش کوئی حسین ہو جو زوال و غفلت کے اس پر آشوب
دور میں حریت و حق کوشی کی شمع روشن کرے۔"

سانحۂ کربلا کے تاریخی حوالے سے جو ایک نیا تخلیقی رجحان فروغ پذیر ہوا اس کے بنیاد گزاروں کا جو ایک مختصر سا سلسلہ ہے، اس کی تین کڑیاں نہایت ہی اہم ہیں جن میں سے دو یعنی مولانا محمد علی جوہرؔ اور اقبالؔ پر اختصار کی کوشش کے باوجود قدرے طویل گفتگو ہو چکی، لیکن اس کی تیسری کڑی جوشؔ ملیح آبادی ہیں جن پر ابھی گفتگو باقی ہے۔ جوشؔ کا تعلق بھی تقریباً اسی عہد سے ہے۔ وہ اپنے مخصوص میدان صنعت اور منفرد رنگ و آہنگ کی وجہ سے اپنے معاصرین میں منفرد ہیں۔

جس زمانے میں اقبالؔ کی نظمیں "رموز بے خودی"، "بال جبریل" اور "ارمغان حجاز" منظر عام پر آئیں، تقریباً اسی زمانے سے جوشؔ ملیح آبادی کے یہاں بھی شہادت حسین کا حوالہ نئے انقلابی ابعاد کے ساتھ ملنے لگتا ہے۔ شہادت حسین کی انقلابی معنویت کا احساس دلاتے ہوئے نارنگ صاحب نے لکھا ہے کہ:

"یوں تو جوشؔ ملیح آبادی نے "ذاکر سے خطاب" اور "سوگواران حسین سے خطاب" جیسی نظمیں بھی لکھیں جن کا مقصد اصلاح تھا، لیکن شہادت حسین کی انقلابی معنویت کی طرف اشارے انہوں نے "روحِ ادب" کے دائرے میں رہ کر کئے۔ کردار حسین کی انقلابی معنویت کو روشن کرنے میں جوشؔ کی شاعری نے نہایت اہم خدمت انجام دی۔"

اس سلسلے کی یہ وضاحت بھی اہم ہے کہ اقبالؔ کی شہرۂ آفاق تصنیف "رموز بے خودی" اور جوشؔ کے پہلے مرثیہ "آوازۂ حق" کا سال تصنیف ایک ہی ہے۔ بقول گوپی چند نارنگ جوشؔ نے "آوازۂ حق" کے آخری بند میں واضح طور پر صدیوں کی تاریخ کا سلسلہ اپنے عہد کی سامراج دشمنی سے ملا دیا ہے۔ یہ زمانہ جنگ عظیم کے اختتام اور تحریک خلافت کے تقریباً آغاز کا زمانہ تھا۔ اس سلسلے میں جوشؔ کا یہ بند قابل اعتنا ہے، اس وجہ سے بھی کہ اس میں جوشؔ یہ دعوت دیتے ہیں کہ اسلام کا نام جلی کرنے کے لیے لازم ہے کہ ہر فرد حسین ابن علی ہو۔

اے قوم! وہی پھر ہے تباہی کا زمانہ
اسلام ہے پھر تیر حوادث کا نشانہ
کیوں چپ ہے اسی شان سے پھر چھیڑ ترانہ
تاریخ میں رہ جائے گا مردوں کا فسانہ
مٹتے ہوئے اسلام کا پھر نام جلی ہو
لازم ہے کہ ہر فرد حسین ابن علی ہو

آزادی سے پہلے "آوازۂ حق" کے علاوہ جوشؔ نے صرف ایک اور مرثیہ "حسین اور انقلاب" لکھا۔ اس میں انہوں نے اپنے انقلابی خیالات کا اظہار اور بھی واشگاف انداز میں کیا ہے اور کئی بندوں میں حسین کو حریت و آزادی کے مظہر کے طور پر پیش کیا ہے۔ نظم طویل ہے۔ اس کے پانچویں بند کی ہیئت اس طرح ہے۔

عباس نامور کے لہو سے دھلا ہوا
اب بھی صحیفۂ کا علم ہے کھلا ہوا

اس کے بعد نارنگ صاحب نے اس مرثیے کے پانچ بند پیش کئے ہیں۔ میں بخوف طوالت صرف دو بندوں پر اکتفا کر رہا ہوں۔

پھر حق ہے آفتاب لب بام اے حسین
پھر بزم آب و گل میں ہے کہرام اے حسین
پھر زندگی ہے سست و سبک گام اے حسین
پھر حریت ہے مورد الزام اے حسین
ذوق فساد ولولۂ شر لئے ہوئے
پھر مصر نو کے شہر ہیں لنگر لئے ہوئے
تاروج پھر ہے عدل و مساوات کا شعار
اس بیسویں صدی میں ہے پھر طرز روزگار
پھر ناب بیچتے ہیں دنیا کے شہر یار
پھر کربلائے نو سے ہے نوح بشر دوچار
اے زندگی! جلال شہ مشرقین دے
اس تازہ کربلا کو بھی عزم حسین دے

اس مرثیے کا خاتمہ اس بیت پر ہوتا ہے ۔

دنیا تری عظمتِ شہادت سے ہے روشن
اب تک کمزی ہے شمعِ ہدایت لئے ہوئے

جوشؔ ملیح آبادی نے اسی زمانے میں یہ بھی کہا ۔

انسان کو بیدار تو ہو لینے دو
ہر قوم پکارے گی ہمارے ہیں حسینؑ

یہ مثالیں اس وضاحت کے لیے کافی ہیں کہ روایتی ادب کی کلاسیکی روایت سے جوشؔ نے سیاسی قومیت کا کام لیا اور اسے اپنے عہد کے تقاضے سے ہم آہنگ کر دیا۔ اس سے یہ سمجھا جا سکتا ہے کہ وہ اپنے عہد کے سیاسی تقاضوں کی تکمیل میں مولانا محمد علی جوہرؔ اور اقبالؔ کے دوش بدوش رہے۔ اس لیے اس رجحان کے بنیاد گزاروں میں جوہرؔ و اقبالؔ کے ساتھ ان کا شمار بے محل نہیں۔ ان شعرا نے غزل و نظم اور مرثیے میں کردارِ حسینؑ کی عظمت کے پیراہن سے یا خاص طور پر اظہار کی جو راہ ہموار کی تھی، وہ متعاقب نسل کے لیے شاہراہ بن گئی اور بعد کی اردو شاعری میں اس رجحان کا فروغ دراصل انہیں اثرات کے تحت ہوا۔ اس رجحان کے ارتقائی سلسلے کی کڑیاں تلاش کرتے ہوئے پروفیسر گوپی چند نارنگ نے لکھا ہے کہ:

"اقبالؔ، محمد علی جوہرؔ اور جوشؔ ملیح آبادی کو اگر اس رجحان کا بنیاد گزار تسلیم کیا جائے تو ترقی پسند شاعروں کی حیثیت ثانی کی کڑی کی ہوگی۔ یہ کہنا صحیح معنوں میں اس رجحان کو فروغ آگے چل کر جدید شاعری میں حاصل ہوا اور اردو شاعری میں یہ رجحان رائج بھی جدید شاعروں کے اظہارات ہی کے ذریعے ہوا۔"

یہاں نارنگ صاحب جدید شعرا کے ذکر کو ملتوی کرتے ہوئے ترقی پسند شعرا کو زیر بحث لاتے ہیں لیکن اس بحث کے آغاز سے پہلے انہوں نے اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ ترقی پسندوں کے انقلابی مفاہیم کے لیے یہ حوالہ جس قدر موزوں تھا اتنے بڑے پیمانے پر اس کا ذکر ترقی پسند شاعری میں نہیں ملتا۔ لگتا ہے کہ اس حوالے کی بھرپور استعاراتی علامتی نشو و نما کے لیے اردو شاعری کو ابھی انتظار کرنا تھا۔ ان بیسویں کے درمیان "عشق و طلب، ایثار و جاں فروشی، جرأت و تعمیری" کا بیان صرف منصور و تیمور اور فرہاد و جم کے حوالے سے کیا گیا۔ اس دوران دار و رسن کی بات چلی تو مسیح و صلیب کے حوالے بھی آ گئے، لیکن کربلا اور اس کے محترم کرداروں کا ذکر بیشتر سلام اور مرثیے تک محدود رہا۔ گویا کہ عرصۂ دراز تک ترقی پسند شاعروں نے اپنے انقلابی مفاہیم کے لیے سانحۂ کربلا کے تاریخی حوالے سے خاطر خواہ کام نہیں لیا اور اسے نئے استعاراتی اور علامتی مفاہیم میں برتنے سے بے توجہی برتی۔ باوجود اس کے آگے چل کر پاکستان اور ہندوستان کے چند ترقی پسندوں نے سانحۂ کربلا کو بطور شعری استعارہ برتنے کا رجحان کی مستحسن کاوش کی۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اس سلسلے میں انتخاب و ایجاز سے کام لیتے ہوئے پاکستان سے فیضؔ احمد فیضؔ اور ہندوستان سے مخدومؔ محی الدین اور علی سردار جعفری کے حوالے دیے ہیں اور اس طرح انہوں نے محمد علی جوہرؔ، اقبالؔ اور جوشؔ کے بعد اور جدید شعرا سے پہلے کی درمیانی کڑی کی بازیافت کا اہم کارنامہ انجام دیا ہے۔

بہر حال فیضؔ سے پہلے احمد ندیم قاسمی کا ذکر ہے اور یہ ذکر برائے نام ہے۔ حوالے کے طور پر ذیل کے اشعار ہیں ۔

یہ شہادت ہے اس انساں کی کہ اب حشر تلک
آسمانوں سے صدا آئے گی انساں انساں
لب پہ شہدا کے تذکرے ہیں
لفظوں کے چراغ جل رہے ہیں
دیکھو اے ساکنانِ عالم
یوں لفظ حیات بخشتے ہیں

پروفیسر گوپی چند نارنگ کے خیال میں فیضؔ کے یہاں اس مرکزی حوالے کا اثر نظموں میں بالخصوص ملتا ہے۔ غزل میں بھی یہ حوالہ ہے مگر نہ ہونے کے برابر ہے۔ فیضؔ کی ایک نظم "ایک نظم کربلا کے شہداء کے لیے" خاصی اہم اور قابل تعارف ہے جس میں بقول پروفیسر نارنگ "ان مظالم کا بیان ہے جو اسرائیلی درندوں کی طرف سے فلسطینی

مجاہدین پر ڈھائے گئے۔ کربلا کی جاں فشانی کے تلمیحی تناظر میں اس نظم کی اثر انگیزی اور بھی گہری ہو جاتی ہے۔" لیکن نارنگ صاحب کے خیال میں فیض کی ایک دوسری نظم اس سے بھی زیادہ اہم ہے:

"اس سلسلے میں فیض کی جو نظم بنیادی اہمیت رکھتی ہے، وہ دست تہہ سنگ کی "شورش زنجیر بسم اللہ" ہے۔ لاہور جیل میں لکھی گئی اس نظم میں اگرچہ واقعۂ کربلا یا اس کے کسی کردار کا ذکر نہیں، لیکن مختلف پیکروں کی مدد سے جو فضا بندی ہوئی ہے، اس سے پرشش دربار، دریدہ دامنی اور کجرام دار و گیر کی صدیوں پرانی روایت کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔"

شورش زنجیر بسم اللہ
ہوئی پھر امتحان عشق کی تدبیر بسم اللہ
ہر اک جانب مچا کہرام دار و گیر بسم اللہ
گلی کوچوں میں بکھری شورش زنجیر بسم اللہ
در زنداں پہ بلوائے گئے پھر سے ننوں والے
دریدہ دامنوں والے، پریشاں گیسوؤں والے
جہاں میں درد دل کی پھر ہوئی توقیر بسم اللہ
ہوئی پھر امتحان عشق کی تدبیر بسم اللہ

یہاں "دست تہہ سنگ" کی ایک اور نظم "آج بازار میں پابجولاں چلو" بھی اسی نوعیت کی ہے جس کا حوالہ نارنگ صاحب نے دیا ہے:

"ان دونوں نظموں کا زمانۂ تخلیق ایک ہے، یعنی دونوں لاہور جیل میں کہی گئیں ... ایمجری کے فرق کے ساتھ دونوں جگہ بنیادی کیفیت بے گناہی اور حق کے لیے قربانی کی ہے۔"

مخدوم محی الدین کے یہاں یہ تاریخی حوالہ کئی نظموں میں ملتا ہے۔ نظموں کے اقتباس سے یہ نتیجہ اخذ کیا گیا ہے کہ "یہ اثر ایمائی اور استعاراتی نوعیت کا ہے۔" یہی کیفیت غزل کے ذیل کے اشعار کی ہے۔ آنسو، سرچشم وفا، دشت، جذبہ عشق، آبلہ پا، دل کی محراب میں سرشام شمع وفا کا جلنا اور صبح دم ماتم ارباب وفا کس بات کی یاد دلاتے ہیں؟ اس امر سے شاید ہی انکار کیا جا سکے کہ شاعر کے تحت الشعور میں اس تاریخی حوالے کی کوئی نہ کوئی پرچھائیں ضرور تیر رہی ہے جو ان اشعار میں خاص کیفیت پیدا کر رہی ہے۔

اب کہاں جا کے یہ سمجھائیں کہ کیا ہوتا ہے
ایک آنسو جو سرچشم وفا ہوتا ہے
اس گذرگاہ میں اس دشت میں اے جذبہ عشق
تجھ سے کون یہاں آبلہ پا ہوتا ہے
دل کی محراب میں اک شمع جلی تھی سرشام
صبح دم ماتم ارباب وفا ہوتا ہے

علی سردار جعفری کے متعلق سلسلۂ کلام کے آغاز ہی میں نارنگ صاحب نے فیض کی جو اپنا اختیار کرتے ہوئے دونوں کے امتیازات کی نشاندہی بھی کر دی ہے۔ اس کے ساتھ ہی ایک اور اہم نکتے کو ابھارا ہے۔ انہوں نے علی سردار جعفری کے معاملہ کو مخدوم سے مختلف قرار دیتے ہوئے بجا طور پر اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ وہ خاصے پر آہنگ اور پرگو شاعر ہیں اور ان کے موضوعات میں تنوع بھی زیادہ ہے۔ یہ خیال اپنی جگہ، لیکن اہم نکتہ یہ ہے کہ مخدوم جس طرح اپنے رمزیہ انداز بیان اور جمالیاتی رچاؤ سے فیض کی یاد دلاتے ہیں، سردار جعفری اپنے زور بیان اور جوش خطابت سے جوش ملیح آبادی کی یاد دلاتے ہیں۔

ظاہر ہے کہ یہ علی سردار جعفری پر جوش کے اثرات کی دلیل ہے اور اس میں شبہ نہیں کہ اس دور کے انقلابی رنگ و آہنگ کے شاعروں پر ہی نہیں رومانی انقلابیت یا انقلابی رومانیت سے متاثر متعاقب نسل پر فیض اور جوش کے اثرات زیادہ نمایاں ہیں۔

بہر حال علی سردار جعفری کے شعری امتیازات کی عمومیت کے ساتھ ہی نارنگ صاحب نے علی سردار جعفری کی ایمجری کو خصوصی اہمیت دی ہے اور چند مختصر دلیلوں سے ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ سردار جعفری کی ایمجری واضح طور پر لہو رنگ ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ ایک کمزوری کی بھی نشاندہی کی ہے اور وہ یہ ہے کہ سردار جعفری کا

جوش بیان اکثر انہیں مرکزی حوالے سے بنا دیتا ہے۔ اس خیال کی تصدیق کے لیے بھی کچھ اشعار نقل کیے گئے ہیں۔ لیکن نارنگ صاحب کی نظر میں سردار جعفری کی قابل ذکر نظمیں "قتل آفتاب" اور "یہ لہو" ہیں۔ ان نظموں سے حوالے بھی خاطر خواہ دیے گئے ہیں اور ان پر شرح و بسط کے ساتھ اظہار خیال بھی کیا گیا ہے۔ "قتل آفتاب" علی سردار جعفری کے بنیادی شعری میلان اور امتیازی نشان کا ترجمان ہے، لیکن "یہ لہو" کا سرمایہ بیان جناب نارنگ کے خیال میں:

"وضاحت طلبی میں جوش کی یاد دلاتا ہے، البتہ نظم کا مرکزی بند معنی خیز ہے اور بنیادی حوالے سے گہرے طور پر مربوط ہے"۔

یعنی اس میں اس روایت کی طرف اشارہ ملتا ہے، جب میدان کربلا میں امام حسینؑ پیاس سے بے تاب اپنے ششماہے بچے کو لے کر گئے۔ انتہائے آب رائیگاں گئی اور خیمہ کے سہ پہلو تیر سے معصوم اصغر کا حلقوم چھد گیا۔ علی اصغر کے گرم سرخ لہو کو امام عالی مقام نے زمین پر گرنے نہ دیا کہ اس سے زمین بنجر ہو جائے گی اور آسمان کی طرف نہیں اچھالا کہ اس سے بارانِ رحمت کا سلسلہ موقوف ہو جائے گا۔ بالآخر خون کو اپنے چہرۂ مبارک پر مل لیا۔ اس سلسلے کا ایک بند ملاحظہ ہو:

اس لہو کا کیا کرو گے
یہ لہو
گرم و سرخ و تند و جواں
خاک پر بکھرے گا تو جل جائے گی دھرتی کی کوکھ
آسماں سے قطرۂ رحمت نہ برسے گا کبھی
کوئی دانہ پھر نہ اپجے گا کبھی
کوئی کونپل مسکرائے گی نہ پھر مہکے گا پھول

نظم کی تشریح و تعبیر تو نارنگ صاحب نے تاریخی حوالے سے کی ہے، لیکن تاریخی حوالے کا بیان اس رقت آمیز اسلوب میں کیا گیا ہے کہ صورت واقعہ کی المناکی اپنے تمام درد و داغ اور سوز و گداز کے ساتھ اس کیفیت کی متحمل ہو گئی ہے کہ پتھر کے دل بھی پسیج جائیں۔

بہر حال نارنگ صاحب کا اصل مقصد تو سانحہ کربلا کو اردو شعری استعارہ و ایک نئے تخلیقی رجحان کی حیثیت سے متعارف کرانا رہا ہے، لیکن انہوں نے اس تخلیقی رجحان کی بتدریج نشو و نما کی بھی اسی حیلے سے نشاندہی کی ہے۔

یہ بات پہلے ہی عرض کی جا چکی ہے کہ انقلابی رجحان سے متعلق ترقی پسند شاعروں نے وسیع تر امکانات کے باوجود کربلا کے شعری استعارے سے وہ کام نہ لیا جو کام جدید شاعری کے دور میں لیا گیا۔ اس رجحان کا بھرپور تخلیقی اظہار جدید شاعری میں ہوا اور شعری تفہیم کے طور پر یہ رجحان بھی جدید شاعری ہی میں ہوا۔ نارنگ صاحب کا یہ اصرار بالکل بجا ہے کہ اس تخلیقی اظہار کی ذہنی شکلیں اور راستے بتائے ہیں کہ ایک مضمون میں سب کو سمیٹنا کسی طرح ممکن نہیں۔ اس مشکل کے باوجود انہوں نے کوشش کی ہے کہ کوئی اہم کڑی چھوٹنے نہ پائے اور وہ شعرا جن کے شعری افکار کی تشکیل میں اس مرکزی حوالے سے کچھ نہ کچھ پہچان قائم ہوتی ہے، اس کی طرف اشارہ ضرور کر دیا جائے۔ اس سلسلے میں ایک اور اہم نکتہ ابھرا ہے اور وہ یہ ہے کہ:

"اس میں کوئی شک نہیں کہ ادھر پاکستانی شاعری میں اس حوالے سے تخلیقی اظہار نے نئی توانائی حاصل کی ہے۔ ہندوستانی شاعروں کے یہاں بھی اس کی مثالیں ملتی ہیں، لیکن ہندوستان کی شاعری میں یہ رجحان اتنا ہمہ گیر نہیں جتنا پاکستانی شاعری میں ہے۔"

یہاں فوری طور پر ذہن میں یہ سوال کلبلاتا ہے کہ آخر اس کا سبب کیا ہے؟ اور مطالعے کے آخری مرحلے تک متجسسانہ نگاہ اس سوال کا جواب ڈھونڈتی رہتی ہے، لیکن اس کا کوئی جواب نہیں ملتا تو حیرت بھی ہوتی ہے کہ انتظاری کوششوں کے باوجود جناب نارنگ نے کسی اہم پہلو کو تشنہ نہیں چھوڑا ہے پھر اس تشنگی کے بجھانے کا سامان کیوں نہیں کیا گیا؟ ممکن ہے کوئی مجبوری یا مصلحت دامن گیر ہوئی ہو یا یہ پہلو ذہن سے نکل گیا ہو، یا ان کی نظر میں یہ پہلو سرے سے غیر اہم رہا ہو اور یہ بھی ممکن ہے کہ اسے انہوں نے قاری کی صوابدید پر چھوڑ دیا ہو۔

بہر حال نارنگ صاحب نے پاکستانی اور ہندوستانی شاعری سے مثالیں پیش کی ہیں، جن شاعروں کے حوالے دیے گئے ہیں، وہ یقیناً معتبر اور قابل ذکر ہیں۔ نارنگ صاحب نے پاکستانی شاعروں میں مجید امجد، منیر نیازی، شہرت بخاری، مصطفےٰ زیدی، احمد فراز، کشور ناہید، افتخار عارف اور پروین شاکر کا بطور خاص ذکر کیا ہے اور ہندوستانی شاعروں میں خلیل الرحمٰن اعظمی، محمد علوی، شہریار، وحید اختر، شاذ تمکنت، کمار پاشی، صلاح الدین پرویز، خلیل کیفی، مظفر حنفی، محسن زیدی وغیرہ تک اپنے مطالعے کو محدود رکھا ہے۔

نارنگ صاحب نے اس سلسلے میں سب سے پہلے مجید امجد پر توجہ کی ہے اور سیرت و شخصیت کے ساتھ ساتھ ان کے تجربہ پسند تخلیقی میلان کی طرف بھی اشارے کئے ہیں اور یہ تاثر دیا ہے کہ ان کے یہاں جو تازگی اور تاثیر ہے ابھی اسے پوری طرح پرکھا نہیں گیا ہے۔ مرکزی تاریخی حوالے سے متعلق ان کے یہاں نظموں میں بھرپور اظہار خیال ملتا ہے۔ عقیدے کی کیفیت کے باوجود ان میں کسی طرح کا کوئی تحدد نہیں۔ نارنگ صاحب نے ان کی جن نظموں کو پیش نظر رکھا ہے وہ ان کے خیال میں ہر لحاظ سے مکمل نظمیں ہیں، معنی سے معمور اور شعریت سے تھرتھراتی ہوئی نظمیں۔ نارنگ صاحب نے مجید امجد کی جن نظموں کا مطالعہ کیا ہے، ان میں پہلی نظم "حسین" صرف چار اشعار کی مختصر اور پابند نظم ہے۔ دوسری نظم "چرواہا مسعود" بھی اسی موضوع پر ہے لیکن یہ آزاد نظم ہے۔ نارنگ صاحب کے خیال میں "تیکنی، اظہاری اور معنیاتی، تینوں اعتبار سے ایک الگ ہی کیفیت رکھتی ہے۔ اس کا بنیادی ڈھانچہ دعائیہ ہے، لیکن پوری فضا بعد الطریقی ہے"۔ مجید امجد کی تیسری نظم حضرت زینب کے بارے میں ہے۔ یہ بھی پہلی نظم کی طرح پابند ہے۔ مجید امجد کی چوتھی نظم بھی عمدہ ہے "لیتے رہے سب تیرے کوئے بصرے"۔ یہ نظم "چرواہا مسعود" کی طرح ہی آزاد ہے۔ ان نظموں کے تجزیے اور تبصرے کے دوران نارنگ صاحب نے ایک ایسے نکتے کی نشاندہی کی ہے جس سے مجید امجد کی شعری عظمت فزوں تر ہو گئی ہے:

"لگتا ہے جس طرح اقبال نے کردار حسین کی عظمت کی شعری بازیافت کی اور اردو شاعری میں اس حوالے سے تخلیقی اظہار کی ایک نئی راہ کھول دی، تقریباً اسی طرح ایک نسل بعد مجید امجد کی نظموں سے اسی رجحان کے تحت ایک نئی زیبی تخلیقی کیفیت کا اضافہ ہوا۔ المناکی اور دردانگیزی کی دعائیہ کیفیت کا — مجید امجد کا جذبہ بیان صد درجہ غیر رسمی اور تازہ ہے۔ وہ کرداروں کے ذکر کے بجائے کیفیتوں کو کردار عطا کرتے ہیں۔ ان کی کامیابی کا راز ان کے احساس اور اظہار کے اچھوتے پن میں ہے کہ دھیما دھیما درد ان کے شعری وجود کا حصہ بن جاتا ہے اور ساری دھرتی اور ساری بستیاں، دکھ کی دھند میں لپٹی ہوئی دھندلی دھندلی دکھائی دیتی ہیں۔"

میں یہاں حضرت زینب سے متعلق نظم پیش کر رہا ہوں۔

وہ گل گلاب، وہ لالے، وہ بے کسوں کے خیام
وہ شب، وہ سیدہ کونین میں ظنوں کے خیام
وہ رات جب تری آنکھوں کے سامنے لرزے
مرے ہوؤں کی صفوں میں، دارے ہوؤں کے خیام
یہ کون جان سکے، تیرے دل میں کیا گزری
لئے جب آگ کی آندھی میں، غمزدوں کے خیام
ستم کی رات کی کالی قنات کے پیچھے
بڑے ہی غیر دل میں تھے عشرتوں کے خیام
تری ہی برق صدا کی کڑک سے کانپ گئے
یہ زیر چتر مطلا شبستانوں کے خیام
جہاں پہ سایہ کناں ہے ترے شرف کی ردا
اکھڑ چکے ہیں ترے غیر آنگنوں کے خیام

منیر نیازی کے اختصاصات کی نشاندہی کرتے ہوئے نارنگ صاحب نے انہیں عہد حاضر کی ایک اہم اور منفرد آواز قرار دیا ہے اور اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ ان کے شعری تجربے میں جدت و انتخاب کی کیفیت کو

بڑا دخل ہے۔ ان کا شعری وجدان ہر چیز کو طلسماتی رنگ میں دیکھتا ہے۔ جو یہ کہ موضوع زیر بحث کا شعری استعارہ ان کے یہاں ایک نئی تخلیقی کیفیت اور تازگی کے ساتھ ابھار ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں نارنگ صاحب نے "دشتوں کے درمیان شام" سے چھ مصرعے نقل کئے ہیں۔ جو بے حد اور بے جتنے ہیں۔

منیر نیازی کے مجموعہ کلام کا عنوان بھی "دشتوں کے درمیان شام" ہے جس کا انتساب حق "امام حسین علیہ السلام" کے نام ہے۔ "منیر" میں بھی ایک نظم "شہید کربلا کی یاد میں" ہے لیکن یہ نظم صرف ایک شعر کی ہے ۔

خواب جمال عشق کی تعبیر ہے حسینؑ
نام خیال عشق کی تصویر ہے حسینؑ

نارنگ صاحب نے منیر نیازی کی کئی نظموں اور غزلوں سے حوالے دیے ہیں اور اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ:

"آفت زدہ شہروں کی وحشت اور آسیبی کیفیت منیر نیازی کے کمرکار شعری وجدان سے گہری مناسبت رکھتی ہے۔ منیر نیازی کے یہاں اس لوح کی کیفیات جو بے انگیز طور پر کربلا کے تہذیبی سانحے سے جڑی ہوئی ہیں۔"

نارنگ صاحب نے اپنے اس بیان کی تصدیق منیر نیازی کی کئی نظموں اور غزلوں سے کرائی ہے میں یہاں صرف ایک غزل پر اکتفا کرتا ہوں۔ اس غزل کا تیسرا شعر تو شہرت اور مقبولیت کی حد اس کو پار کر کے زبان زد خاص و عام ہو چکا ہے ۔

اس ایک ماہ نخل کی دنیا کے سوا
گھر میں کچھ نہیں باقی دیا ہوا کے سوا
ہے ایک اور بھی صورت کہیں مری ہی طرح
اک اور شہر بھی ہے قریہ صدا کے سوا
زوال عصر ہے کوفے میں اور گھا گر ہیں
کھلا نہیں کوئی دروازہ التجا کے سوا
مکان، زرد لب، گویا، حد پیرہن میں
دکھائی دیتا ہے سب کچھ یہاں خدا کے سوا

شہرت بخاری کی شہرت ان کی غزلوں ہی کے حوالے سے ہے۔ پروفیسر نارنگ کے خیال میں:

"شہرت بخاری اول و آخر ایک غزل گو ہیں۔ وہ اس روایت سے تعلق رکھتے ہیں جہاں بر بند حرف نہ گفتن کمال گویائی سمجھا جاتا ہے۔ ان کے لہجے میں بڑا رچاؤ اور شائستگی ہے۔ ان کی آواز ایک چوٹ کھائے ہوئے دردمند دل کی آواز ہے، جس میں سماجی، سیاسی احساس تو ہے ہی لیکن اس کے علاوہ بھی بہت کچھ ہے۔ شہرت بخاری کے المناک احساس میں کوفہ کے تصور کو مرکزیت حاصل ہے۔"

اس کی مثالیں بہت ہیں۔ لیکن ایسی مثالوں سے پہلے شہرت بخاری کے اس مشہور زمانہ شعر پر بھی نظر ہونی چاہیے ۔

جز حسینی ابن علی مرد نہ تھا کوئی
صبح ہوتی رہی دنیا سر مقتل گیا گیا

کوفے کی مثال بھی دیکھتے چلیں ۔

لاہور کہ اہل دل کی جاں تھا
کوفے کی مثال ہو گیا ہے
آل نبی پہ تنگ ہے اب تک ہر کوفے کی بستی
پانی اجیر شام پہ کچھ دن عبادت ظہری ہے
وہ جو مظلوم تھے اب در خور انصاف ہوئے
کون سے کوفے سے تابوت نکالے گا
سلسلہ آل نبی کون کرے گا پوری
آج جس شہر کو دیکھا وہی کوفہ نکلا
آل علی کا بھی لہو سرد ہو گیا
کہتی ہر ایک کوفہ و بغداد ہو گئی

کوفہ بار بار پہلے کے اس خیال کی تردید ہوتی ہے کہ شہرت بخاری اس روایت سے تعلق رکھتے ہیں، جس میں "بر بند حرف نہ گفتن" کمال

گویائی سمجھا جاتا ہے۔ اگر فنی اعتبار سے بھی قیاس کیا جا سکتا ہے کہ شہرت بخاری نے یہ شعر واقعات و حالات کی کوئی بھرپور تصویر کشی کے نام معنون کیے ہیں، وہ دور جو بخاری سے کام لے کر وابستہ تھیں بیٹھے، البتہ دوسرے اشعار میں امیر شام، آل علی اور کوفہ و بغداد کے استعاراتی اور علامتی معانی و مفاہیم لاہوری کا مظہر بار فنی کرتے ہیں۔ جہاں تک موضوع زیر بحث کا تعلق ہے اس تعلق نظر کی وجہ سے شہرت بخاری کی شخصیت شہرت دوام کی حامل ہے۔

افتخار عارف اس سلسلے کی ایک نہایت ہی اہم کڑی ہیں۔ ان کے یہاں یہ رجحان اپنی تحریک اور تخلیقی شان سے معرض ظہور میں آیا ہے کہ ان کے شعری شناس ناقد کا جزو لاینفک بن گیا ہے۔ نارنگ صاحب کا افتخار عارف کے سلسلے میں یہ خیال اہم ہے کہ

"واقعہ کربلا اور اس کے تصورات کا نئے سماجی انسانی مفاہیم میں استعمال ہمیں تو اوروں کے یہاں بھی ملتا ہے لیکن افتخار عارف کے تخلیقی وجدان کو اس سے جو گہری مناسبت ہے اس کی نئی شاعری میں کوئی دوسری مثال نہیں ملتی۔ افتخار عارف کے یہاں یہ بات ان کے تخلیقی عمل کے بنیادی محرک کا درجہ رکھتی ہے کہ وہ عہد موجود کی پیچیدہ سیاسی، سماجی، اخلاقی اور انسانی صورت حال کو ایک وسیع تاریخی تناظر میں دیکھتے ہیں۔"

یعنی افتخار عارف جب اپنے گرد و پیش اور اپنے عہد جاں سوز پر نظر ڈالتے ہیں تو ان کے حافظے میں ماضی کے اوراق پھڑپھڑانے لگتے ہیں۔ میں سمجھتا ہوں کہ یہ ایک انقلابی میلان ہے جو ان کی شاعری میں بنیادی تخلیقی محرک کی حیثیت اختیار کر گیا ہے۔ ان کا شعری وجدان جناب نارنگ کے خیال میں

"یکساں طرح کا ہے کہ ان کے اشعار صدیوں کے بعد کا منظر پیش کرتے ہیں اور ان میں وہ لطف و تاثیر بھی پیدا ہو جاتی ہے جسے خدا داد کہا گیا ہے۔"

اسی معنوی تناظر میں افتخار عارف کی درج ذیل غزل کے اشعار دیکھئے۔

دل پیاس ہے، دل دشت ہے، دل گھر ہے
منظر ہے سے تیر کا رشتہ بہت پرانا ہے
صبح سویرے رن پڑنا ہے اور گھمسان کا رن
راتوں رات چلا جائے جس جس کو جانا ہے
ایک چراغ اور ایک کتاب اور ایک امید اثاثہ
اس کے بعد تو جو کچھ ہے وہ سب افسانہ ہے
دریا پر قبضہ تھا جس کا اس کی پیاس عذاب
جس کی اعانتیں چمک رہی تھیں وہی نشانہ ہے

نارنگ صاحب نے افتخار عارف کے بارے میں جس تفصیل سے اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے اور مثالوں اور حوالوں کی کثرت سے جو نکات ابھارے ہیں، وہ نہایت ہی اہم ہیں۔ نارنگ صاحب کی اس کارگزاری کو فرض دوستاں کی ادائیگی سے عبارت نہیں کیا جا سکتا۔ یہ ایک ذمہ دار نقاد کی فرض شناسی، حق گوئی اور بے باکی ہے۔ افتخار عارف کے شعری وجدان سے نارنگ صاحب کی اثر پذیری اس بات کا پتہ دیتی ہے کہ ان کا انتقادی وجدان افتخار عارف کے تخلیقی وجدان سے گہری مناسبت کی وجہ سے ہم آہنگ ہو گیا ہے۔ اس سلسلے کی سیر حاصل گفتگو کے بعد دوسرے پاکستانی اور ہندوستانی شعرا کا رنگ پھیکا پڑتا دکھائی دیتا ہے بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ اب جو کچھ بھی ہے، برائے بیت ہے تو شاید غلط نہ ہوگا، لیکن چوں کہ نارنگ صاحب کے پیش نظر پاکستانی اور ہندوستانی شعرا کے فرق کی نشاندہی بھی رہی ہے جس کے لئے انہوں نے ہندوستانی شعرا کا ذکر ضروری سمجھا۔ اس کے ساتھ اس تفصیل کے چند دیگر پاکستانی شعرا کو بھی منظر نامے پر منعکس کرنے کی مستحسن کاوش کی ہے میں ان دونوں خطہ ہائے ارض کے شعراء کے چند اشعار پر اکتفا کر رہا ہوں۔

دیگر شعرا (ہندوستان)

اس ایک حسین کا کہیں ملتا نہیں سراغ
یوں ہر گلی یہاں کی ہمیں کربلا لگی

(خلیل الرحمن اعظمی)

کچھ لوگ تھے جو دشت کو آباد کر گئے
اک ہم ہیں جن کے ہاتھ سے صحرا نکل گیا

(شاذ تمکنت)

فرات ہیبت کے بھی تشنہ لب رہی غیرت
ہزار تیر ستم ظلم کی کماں سے چلے

(ارشد اختر)

حسینی ابن علی کربلا کو جاتے ہیں
مگر یہ لوگ ابھی تک گھروں کے اندر ہیں

(شہریار)

نہ یہ حسین اور نہ یہ میسیا بس ایک انسان عہد نو کا
برہنہ پا دشت کربلا میں خود آپ اپنی صلیب اٹھائے

(زاہدہ زیدی)

دل ہے پیاسا حسین کی مانند
یہ جہان کربلا کا میداں ہے
کتنا مشکل ہے زندگی کرنا
ورنہ سوچو تو کتنا آساں ہے

(محمد علوی)

بھلا دیا کہ کے چلا تھا کوئی پیاسا دریا
اک صدا گونجتی ہے آج بھی دریا دریا

(احمد کشمی)

چاہتا یہ ہوں کہ دنیا ظلم کو پہچان جائے
خواہ اس کرب و بلا کے معرکے میں جان جائے

(مظفر حنفی)

کس دل میں آرزوؤں نے خیمے کیے تھے نصب
کس دشت بے شجر میں یہ لشکر پڑا رہا

(محسن زیدی)

جدھر سے گزرا ہوں نیزوں پہ سر ہی سر دیکھے
یہ شہر کیا مجھے ہر شہر کربلا سا لگا

(شاذ ذوالفقار)

ہمارے واسطے بھی کچھ نہ کچھ تو لکھنا تھا
فرات لکھ نہ سکا دشت کربلا تو لکھ

دیگر شعرا (پاکستان)

ساحل تمام گرد ندامت سے اٹ گیا
دریا سے کوئی آ کے جو پیاسا پلٹ گیا

(اشک حامد)

ہے فخر نسبت شبیر پر ہمیں فارغ
یزیدوں کی روایت ہمارے گھر سے چلی

(فارغ بخاری)

اس قافلے نے دیکھ لیا کربلا کا دن
اب رہ گیا ہے شام کا بازار دیکھنا

(عبیداللہ علیم)

خبر ہے گرم کہ ہے آج میرے قتل کی رات
کہاں گئے مرے ہادی کہاں گئے مرے ہادی

(اسلم طفر)

بھنک اٹھا ہے کنار شفق سے تا بہ افق
ابد کنار ہوا خون رائیگاں نہ گیا

(افروز حسن)

یہ لفظ عظمت کردار کے ذہب ہوتے ہیں
فیصلے جنگ کی تلوار سے کب ہوتے ہیں

(اسلم سحر)

اس مطالعے سے واضح ہے کہ کربلا بطور شعری استعارہ اردو شاعری میں ایک نئے تخلیقی رجحان کے طور پر رائج ہو چکا ہے۔ نئی شاعری میں ہر شاعر کا سلیقہ اس استعارے کو برتنے میں مختلف رہا ہے جس سے شاعروں کی انفرادیت کے نقوش بھی ابھرے ہیں اور شاعری یکسانیت کی بے لطفی سے بھی بچی ہے۔ افتخار عارف نے اس فن میں جو کمال حاصل کیا ہے اس سے ان کا سر افتخار تو بلند ہوا ہی ہے، لیکن ان کا یہ سرمایہ فن اردو شاعری کے لیے بھی باعث صد افتخار ہے۔ جہاں تک ہندوستانی

شاعری کا تعلق ہے، اس کے آیات و آثار سے یہ بھی نہیں، لیکن پاکستانی شاعری کے مقابلے میں اس کی حیثیت و حیثیت برائے نام ہے۔ ایسا کیوں ہے؟ یہ سوال اپنی جگہ قائم رہتا ہے۔ اس سلسلے کی وضاحت نارنگ صاحب کی تحریر میں کہیں نہیں ملتی۔ میں پہلے عرض کر چکا ہوں کہ اس پہلو کو قابل قاری کی صوابدید پر چھوڑ دیا گیا ہے۔ یعنی صورت واقعہ یا ذہنی پیش نظر ہے، قاری اس بنیاد پر قیاس اور فیصلے کرتا رہے۔ جب میں خود ایک عام قاری کی نظر سے اس پہلو پر نظر ڈالتا ہوں تو محسوس ہوتا ہے کہ ملک خداداد کے شاعروں کو جو دن دیکھنے پڑے اور انہیں ان کی بستیاں اور شہر کوسنے کی مثال معلوم ہوئے یہ ان تمام تر نامساعد حالات کے باوجود ہندوستانی شعرا کو نہیں دیکھنے پڑے یا پھر دیکھنے پڑے بھی تو انہیں اس قدر جذباتی، ذہنی اور روحانی اذیت سے نہیں گزرنا پڑا جو ملک خداداد کے شاعروں کا مقدر بن گیا۔ ساتھ ہی ایک المناک پہلو یہ بھی ہے کہ ظاہر بظاہر ہم مذہب ہیں اور برادرانہ رشتے سے بندھے ہوئے ہیں۔ یہ فطری بات ہے کہ جب بھائی ہی بھائی کے خون کا پیاسا بن جاتا ہے تو احساس ملال شدت اختیار کر لیتا ہے اور رنج کے اظہار کا اسلوب اور لہجہ ہی نہیں بلکہ زبان کا چلن بھی بدل جاتا ہے۔ اس لیے میں سمجھتا ہوں کہ پاکستانی اور ہندوستانی شاعروں کے درمیان یہ فکری اور لسانی امتیاز کی حیثیت رکھتا ہے۔

اب آخر میں پروین شاکر کے سلسلے میں بھی تھوڑی گفتگو ضروری ہے حالانکہ ان کا ذکر پہلے ہی ہو چکا ہے تاہم نارنگ صاحب نے بھی پروین شاکر کا ذکر بطور مثال کے زیادہ کیا ہے۔ مجھ سے سوال کیا گیا تھا کہ میں آخر میں ان کا ذکر کر رہا ہوں، لیکن میں سمجھتا ہوں کہ "ذرا آہستہ آہستہ" کے مصداق یہ جگہ بھی نامناسب نہیں۔ کیوں کہ اس مضمون کا اختتام ہی ان کی شاعری پر لکھا جا رہا ہے، جس کے بارے میں نارنگ صاحب کا یہ خیال نہایت ہی اہم ہے کہ

"ان کی شاعری کا منظر نامہ پروین شاکر کے حوالے کے بغیر ادھورا ہے — پروین شاکر اردو کی ان خواتین اظہار کی شاعرات میں سے ہیں جن کو غزل اور نظم دونوں پر یکساں دسترس حاصل ہے۔ ان کے یہاں زیر بحث مرکزی حوالے کا ذکر غزل کے اشعار میں بھی آیا ہے، لیکن یہ رجحان نظم میں کہیں زیادہ نمایاں ہوا ہے۔ پروین شاکر استعاروں کو نہایت سلیقے سے کھپاتی ہیں اور شعری حسن کاری کا حق ادا کرنا جانتی ہیں۔"

پروین شاکر کا شعری امتیاز نشان زد کرتے ہوئے مزید لکھتے ہیں کہ:

"زیر بحث رجحان کے ذیل میں ان کا شعری امتیاز یہ ہے کہ ان کے یہاں اس کا اظہار نسائی احساس کے درد و کرب کے ساتھ ہوا ہے۔ واقعہ کربلا کی دردانگیزی اور پرآشوبی سے جو سانحے مرتب ہوتے ہیں، ان میں پروین شاکر کے شعری وجدان کا اصل ساختیہ شام غریباں کا ہے، کیونکہ یہ وہ سچ ہے جہاں ان کے نسائی احساس کو پوری تخلیق کا موقع ملتا ہے۔ اگرچہ ان کی بعض نظموں میں مرکزی ایلیے یعنی شہادت کا منظر نامہ آج کی انسانی صورت حال کے درد و کرب کے ساتھ بیان ہوا ہے، تاہم ان کے بیانیوں میں نمایاں حیثیت اہل حرم کے دکھ درد کو حاصل ہے اور ان میں بھی حضرت زینب کے انجانی دلم انگیز اور سوز کردار کو۔"

نارنگ صاحب نے پروین شاکر کی غزل، اشعار غزل اور کئی نظمیں اپنے دلنشین تاثرات کی تائید میں پیش کی ہیں۔ جو نظمیں پیش کی گئی ہیں ان کے عنوانات ہیں "آخر نظمیں"، "شام غریباں"، "تو اوقات بعد مدت"، "کے کہ کتنا نہ شد" اور "علی مشکل کشا ہے" میں یہاں غزل اور اشعار غزل کے حوالے پر اکتفا کر رہا ہوں۔

یا ہے کل سب ہیں رہائی کی کرے تدبیر کون
دست بستہ شہر میں کھولے مری زنجیر کون
میرا سر حاضر ہے لیکن میرا منصف دیکھ لے
کر رہا ہے میری فرد جرم کو تحریر کون

آج دروازوں پہ دستک جانی پہچانی سی ہے
آج میرے نام لاتا ہے مری تصویر کون
کوئی مقتل کو گیا تھا مدتوں پہلے مگر
ہے در مقتل پہ اب تک صورت تصویر کون
میری چادر تو چھنی تھی شام کی تنہائی میں
بے ردائی کو مری، پھر دے گیا تشہیر کون
سچ جہاں پابستہ مجرم کے کٹہرے میں ملے
اس عدالت میں بنے گا عدل کی تعمیر کون
سارے رشتے بھرتوں میں ساتھ دیتے ہیں تو پھر
شہر سے جاتے ہوئے ہوتا ہے دامن گیر کون
دشمنوں کے ساتھ میرے دوست بھی آزاد ہیں
دیکھنا ہے کھینچتا ہے مجھ پہ پہلا تیر کون

نارنگ صاحب نے زیر بحث رجحان کے تحت پروین شاکر کے امتیاز کو نمایاں ذکر کرتے ہوئے اس خیال کا جو اظہار کیا ہے کہ ان کے یہاں اس کا اظہار نسائی احساس کے گہرے درد و کرب کے ساتھ ہوا ہے تو یہ حرف بہ حرف صحیح ہے اور محولہ بالا غزل سے اس کی حرف بہ حرف تصدیق ہو جاتی ہے۔ پیش نظر غزل کے شعروں میں نمایاں حیثیت اہل دم کے دکھ درد کو حاصل ہے اور ان میں بھی حضرت زینب کے المناک الم انگیز اور موثر کردار کو۔ اس کی معنویت عصری صورت حال میں اور بھی بڑھ جاتی ہے کیونکہ یہ بیان آج کی انسانی صورت حال کے درد و کرب سے گہرے طور پر مربوط ہے۔ پروین شاکر کی دوسری غزلوں کے بھی چند اشعار دیکھنے سے تعلق رکھتے ہیں۔

ہم وہ شب زاد کہ سورج کی حکایات میں بھی
اپنے بچوں کو فقط گور نشانی دیں گے
آستیں سانپوں کی پہنیں گے گلے میں مالا
اہل کوفہ کو یہی شہر پناہی دیں گے
شہر کی چاہاں اعدا کے حوالے کر کے
تخت پھر انہیں مقتول سپاہی دیں گے

بیٹھے نہ کوئی میرے سپاہی کے جوار میں
زخمی تھا بہت پاؤں مسافت بھی بہت تھی
وہ بھی سر مقتل ہے کہ سچ جس کا تھا شہرہ
اور واقف احوال عدالت بھی بہت تھی
خوش آئے تجھے شہر منافق کی امیری
ہم لوگوں کو سچ کہنے کی عادت بھی بہت تھی

نارنگ صاحب کے اس مقالے میں جو اہم ترین نکات ابھرے ہیں اور میں جن سے بطور خاص متاثر اور قلم فرسائی پر مجبور ہوا ہوں، وہ نکات حسب ذیل ہیں:

۱. شعری استعارے کے طور پر سانحۂ کربلا کی شناخت۔
۲. رثائی شاعری سے الگ ایک نئے تخلیقی رجحان کا تعین۔
۳. ایک نئے تخلیقی رجحان کے طور پر کربلا کے شعری استعارے کی پیش کش۔
۴. کلاسیکی غزل کی روایت میں اس رجحان کی جڑوں کی تلاش، میرؔ کے حوالے سے۔
۵. سیاسی تناظر میں اس نئے رجحان کے بنیاد گزار کے طور پر مولانا محمد علی جوہرؔ، اقبالؔ اور جوشؔ ملیح آبادی کی پیش کش۔
۶. متعاقب نسل کے شاعروں پر اس تخلیقی رجحان کے اثرات کی نشاندہی۔
۷. پاکستانی اور ہندوستانی شاعری میں اس رجحان کی کیفیت و کمیت۔
۸. ہندوستانی شاعری کے مقابلے میں پاکستانی شاعری کا تفوق۔

بطور مجموعی میں کہہ سکتا ہوں کہ نارنگ صاحب نے اردو شاعری میں ایک نئے جہان معنی کی تلاش کی ہے اور اس کے معیار و اقدار کے تعین کا فریضہ بھی نہایت سنجیدگی، شائستگی اور دیانت داری کے ساتھ ادا کیا ہے۔ دیر ہی سے سہی، میں اس کے لیے انہیں ہدیۂ تبریک پیش کرتا ہوں۔

Dr. Manzar Aijaz
Head, P.G. Dept. of Urdu, A.N. College, Patna
Mobile: 09431840245

غالب تنقید میں تحیر کی جہات اور گوپی چند نارنگ

• مولا بخش

اسد اللہ خاں موسوم بہ مرزا نوشہ معروف بہ غالب تخلص اکبرآبادی مولد و دہلوی مسکن (آرام گاہ) کا رتبہ کلی رو سے اسداللہ کو حالی پانی پتی کے بعد شارح اور محقق زیادہ ملے کم ملے۔ غالب کے ہر قاری کے یہاں ایک خاص طرح کی (Anxiety of influence) یعنی یکھ پاکر پیش کرنے سے متعلق فکر مندی (اس کے بطور) نظر آتی ہے جس پر ستم یہ کہ یہ اثر رکھنے والے نقادوں سے ہی غالب کے متن کا سابقہ زیادہ رہا ہے۔ ستم بالائے ستم یہ کہ غالب کی شاعری نقادوں کے لیے اپنے طور کی تفہیم کا بہانہ بھی فراہم کرتی رہی ہے جبکہ غالب کی شعری کائنات ایک ایسے قاری کی جویا معلوم ہوتی ہے جو اسے اپنی عقل محض کی آنکھوں کے بجائے اس کے متن کو Primary یعنی وجدان کے علاوہ رد ہوتے گئے اخلاقی نظام سے پرے معنیاتی کی ٹیڑھیوں سے اکتفا کر کے ادب کر اس کا مطالعہ کرے۔

وہ دانے تھیں کہ غالب کا متن جس کائنات گیر دکھوں، آسمان گیر اداسیوں اور امتناعی خوشیوں میں ماورائیت پسندی سے بچتے ہوئے انسان کو مرکز میں لانے کی سعی کرتا ہے اور ارضیت اساس شعور کو قاری کے ذہن و دل کا طور بنانا چاہتا ہے ایسے متن کی تعبیر پر آنے والے زمانے میں تحقیق کا احساس لے قارئین کو کرائے گی۔ سچ تو یہ ہے کہ غالب کے یہاں میر اقتدار صرف حیران طریقہ نہیں ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ یہ محض خوشی سے محض اداسی اور نہ فقط خوشی و تقرات سے تعلق رکھ کر یہ زاری کا عرصہ خلق کرتا ہے بلکہ زندگی کی ہر ہر قدر کو اتفاق اور امکانی وجود کے آس پاس نہ ہو تصور کے ذیل میں رکھتا چلا جاتا ہے۔ اس طرح غالب کا تو ایسا متن قدیم ہند کے فلسفوں مثلاً ادویت، مایا، تحت وہاں یوگ و شعث منشاء کی حقیقت، کارم کاری، انکا نت، سیدھ بھگتی اصول، جادمی، آتمن پرماتمن۔ چھٹ سکے وادا دیمان میمانسا، اپنی وادر اور تو یقیناً فارسی ایرانی شعریات کے مقابلے کہیں زیادہ اپنی ترزان سے آریائی تہذیبی (اشعوری رشتوں کا پتا دیتا ہے اور ان کی تشکیل کرتے ہوئے انھیں منتظر معنی زندگی کی جد و جہد کی ادبی اور شعری سچائی میں کیوں کر تبدیل کرتے ہوئے تشکیلات کا جشن جاری رہتا ہے؟ یہ اس کی جانچ پرکھ کا کام بار عہد روایتی طرز استدلال کے ساتھ پروفیسر نارنگ نے کی ہے۔ غالب تنقید کے ایوان عالیہ میں ہر چند کہ شیخ محمد اکرام، امتیاز علی عرشی، کالی داس گپتا رضا، عبدالرحمٰن بجنوری، نظم طبا طبائی، بیخود دہلوی، سہا مجددی، رشید الاسلام، خلیفہ عبدالحکیم، الدین احمد، احتشام حسین، آل احمد سرور، باقر مہدی، وارث کرمانی، ستیا پال آنند، وزیر آغا، شکیل اور شمس الرحمٰن فاروقی کے علاوہ حمید احمد خاں، نثار احمد فاروقی، گیان چند جین، مالک رام اور یوسف حسین خاں (اور بھی نام لیے جا سکتے ہیں) محض اشارے کرتے نظر آتے ہیں، لیکن اسے باضابطہ ایک تصور اور جمالیاتی زمرے کے طور پر حرکیات نفی کے جدلیاتی نظام کے تحت پروفیسر نارنگ نے ہی پیش کیا ہے۔ پروفیسر نارنگ نے اپنی کتاب "غالب: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات" میں جس طرح کی تنقیدی جودت یعنی شاعری کی پرکھ اور پڑتال کی ایسی غیر روایتی مثالیں پیش کی ہیں، وہ اردو میں کمیاب ہیں۔

یہ کتاب تعبیر غالب میں تحیر کا عرصہ خلق کرتی ہے کیونکہ حالی جو اس ضمن میں بنیاد کا پتھر ہیں، غالب کا کوئی مطالعہ، بقول نارنگ ان کے ذکر کے بغیر ادھورا ہے جن کی تحسین کرتے ہوئے پروفیسر نارنگ بار بار ہر لحاظ بشمول حالی سے یہ سوال کرتے ہیں کہ غالب، غالب بنا کیسے؟ غالب کے اشعار میں پائی جانے والی نیرنگی، طرفگی خیال کی کنہ کیا ہے؟ اگر غالب کی غزل میں خیال اچھوتا یا انوکھا ہے تو پروفیسر نارنگ کی فکر مندی یہ ہے کہ وہ کیا چیز ہے جو خیال کو اچھوتا اور انوکھا بناتی

ہے۔ اس کے اشعار میں جہاں معنی آباد ہے تو کیسے؟ جدت مضامین اور خیال بندی کا یہ نقش قائم کیا ہے؟ معنی آفرینی کا سرچشمہ کہاں ہے؟ پروفیسر نارنگ اپنے مطالعے کی رو سے اپنے قارئین کو یہ باور کراتے ہیں کہ ان سوالوں کے جوابات اب تک کی غالب تنقید میں ڈھونڈنے کی کوشش نہیں کی گئی ہے۔ گوپی چند نارنگ اپنے اس کتاب کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

> "غالب تنقید نے اس جادو کے کارخانے پر سرچشم پا کر شعر و ناز و خرام کی ایک ایک ادا کو گن لیا ہے لیکن اس کا کیا کیا جائے کہ بسیار شیوہ ہاست بتاں را کہ نام نیست۔ دیکھا جائے تو یہ احساس اگرچہ عام نہیں کہ غالب تنقید نامعلوم کا سفر ہے۔" (۲)

یہ کتاب ان سوالوں کے جواب (جن کی طرف اوپر اشارہ کیا گیا) حیرت انگیز طور پر نئے سیاق میں غالب کے متن کی باریک بین قرأت میں تلاش کرتی ہے اور بتاتی ہے کہ اس کا راز غالب کے جدلیاتی ذہن اور بطور شعری طریق کار جدلیاتی وضع یعنی ثنائی کی نفی کے رویے یعنی ثنویت سے مماثل طور غالب شعریات میں لاشعوری طور پر جاری و ساری ہے۔ اس طرح پوشیدہ معنی آفرینی کا دفتر ہے پایاں یہ کتاب کھلتی نظر آتی ہے جس کے ان گنت مقامات اس کتاب میں بطور جواب (جن کی تعداد بارہ ہے) نظر آتے ہیں۔ قاری ایک مقام (باب سے) دوسرے مقام (باب) اور پھر تیسرے چوتھے اور اسی طرح بارہویں منزل پر آ کر ایک ایسے غالب کا عرفان حاصل کر لیتا ہے جو اب تک نظروں سے اوجھل تھا۔

اس کتاب کے شائع ہوتے ہی ادب کے باکمال ناقدین نے اپنے ردعمل کا اظہار کیا۔ مثلاً اردو کے ممتاز فکشن نگار انتظار حسین، اردو کے مشہور شاعر افتخار عارف اور اہم نقاد شافع قدوائی نے اس کتاب کی تحسین میں جو کچھ لکھا اسے سوائے اس کے کہ تبصرہ کا نام دیا جائے کوئی اور لفظ بھلائی نہیں دیتا۔ بقول انتظار حسین کتاب تفہیم غالب میں ایک نئی راہ کی حیثیت رکھتی ہے۔ (۳) افتخار عارف نے یہ انکشاف کیا ہے کہ اگر غالب پر لکھی گئی پانچ خاص کتابیں منتخب کی جائیں تو ان میں نارنگ کی کتاب سے صرف نظر کرنا ممکن نہیں ہوگا۔ (۴) پروفیسر شافع قدوائی (جو ہم عصر اردو تنقید میں اپنی گہری تنقیدی بصیرت کے لیے جانے جاتے ہیں) نے انگریزی اخبار ہندو میں شائع شدہ تبصرہ بعنوان "Ghalib Revisited" میں مابعد جدیدیت سے متعلق جاری بحث کے حوالے سے گفتگو کرتے ہوئے اشارہ کیا کہ:

> "The book offers a nuanced refreshing perspective on reading Ghalib and it is an invaluable gift for those who want to understand the intellectual and cultural creative milieu of India, not told by the colonial historians."(5)

اس کتاب کی روح کو شافع قدوائی نے اپنے تبصرے میں کم سے کم لفظوں میں پیش کر دیا ہے اور یہ کی بات یہ ہے کہ اب تک کے غالب مطالعات کو تازہ کرنے کے ساتھ ساتھ پروفیسر نارنگ نے اس کتاب کی صورت میں ان لوگوں کو ایک نایاب تحفہ پیش کیا ہے جو لوگ ہندوستانی دانشوری اور ثقافتی جوہر کو نوآبادیاتی مورخین کی نظر سے نہیں بلکہ ایک ہندوستانی دانشوری کی نظر سے سمجھنا اور پرکھنا چاہتے ہیں۔ نئی نسل کے اہم شاعر اور ناقد مشتاق صدف نے پروفیسر نارنگ کی کتاب کو ادبی تنقید کا ایک تجزیاتی اسلوب قرار دیا ہے اور کہا ہے کہ:

> "پروفیسر نارنگ نے غالب کو جس طرح سے سمجھا ہے اسے پڑھتے ہوئے قاری حیرت میں ڈوب جاتا ہے۔ انہوں نے غالب کے تخلیقی تموج، داخلی واردات اور تجربہ و احساس کی پرتیں ابھار کر قاری کے سامنے رکھ دی ہیں۔" (۶)

مذکورہ بالا اسکالروں کی رائے کے بعد آپ بالضرور اس کتاب کا ایک جائزہ لیا جائے اور یہ دیکھنے کی کوشش کی جائے کہ جس شاعر پر

انگنت کتابیں لکھ دی گئیں ہوں اس پر اس عہد میں ایک کتاب لکھنے کی ضرورت پروفیسر نارنگ نے کیوں محسوس کی؟ پچھلے بیس پچیس برسوں سے اور بالخصوص چودہ پندرہ برسوں سے پروفیسر نارنگ کی کوئی تقریر غالب کے ذکر سے خالی نہیں رہی ہے۔ بعض مصلحتیں ایسے ہوتے ہیں جن کا مطالعہ غزل کے شعر کی طرح شاید ممکن نہیں بلکہ وہ تقاضا کرتے ہیں کہ آپ ان کا مطالعہ بالاستیعاب کریں۔ اس قاری کے لیے کہ جسے پروفیسر نارنگ کی کتابوں کا مطالعہ بالاستیعاب کرنے کا موقع نہ ملا ہو مثلاً ان کی 'ادبی تنقید اور اسلوبیات' اور اس کے بعد 'ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات' سے واقفیت نہ ہو اس کتاب کو مکمل طور پر اگنور کرنا ذرا مشکل ہے۔ ہندوستانی فکر و فلسفہ کے قدیم سوتوں کی سراغ رسانی کا جو نظارہ اس کتاب میں دیکھنے کو ملتا ہے وہ کوئی پہلی بار نہیں ہے۔ اس سے قبل 'اردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب' جیسی گرانقدر کتاب میں پروفیسر نارنگ نے قبل ویدی اور ویدی دور کے فلسفوں نیز اپنشدوں اور بھگتی کال کے علاوہ عہد غالب تا آزادی کے شعرا کا جائزہ جس دقت نظری سے لیا ہے اور اردو غزل کے ڈانڈے جس طرح ہندوستانی فکر و فلسفہ سے ملائے ہیں اسی ہندوستانی ذہن کے آرکی ٹائپ کو از سر نو غالب کی متن سازی سے اس متحیر کر دینے والی کتاب میں باز تخلیقی مراحل سے گزارا گیا ہے، لیکن اس بار سیدھے اس قلعے کی پیش کش کے بجائے فلسفیانہ دھان میں ڈھلے غالب کی جدلیاتی ذہنی ساخت کا تجزیہ کیا گیا ہے اور اسے متن کی باریک قرأت سے ثابت کیا ہے۔

لفظ 'جدلیات' اردو کے قارئین کے لیے نیا نہیں ہے۔ اس لفظ کو ترقی پسند نقادوں نے اتنا استعمال کیا ہے کہ اب یہ لفظ اردو کے قارئین کے لیے اجنبی نہیں رہ گیا ہے لیکن اس لفظ کی اصل حقیقت سے واقفیت ابھی بھی عام نہیں ہے۔ یاد کیجیے کہ جدیدیت کے دور میں جدلیاتی لفظ کی بحث کیونکر اٹھی تھی اور سمجھایا گیا تھا کہ جدلیاتی لفظ کے معنی یہ ہیں کہ لفظ پر استعارے، کنائے اور ابہام کا پردہ ہوتا ہے۔ پروفیسر نارنگ نے لفظ کی اس غلط تعبیر کو نشان زد کیا ہے۔

پروفیسر نارنگ نے یہ اشارہ کیا ہے کہ تشبیہ، استعارہ یا پیکر کے معنیاتی تفاعل کی نوعیت الگ ہوتی ہے اور جدلیات کی الگ۔ "استعارہ، تشبیہ یا پیکر میں طرفین کے درمیان ضد یا تخالف کے پہلو ہوتے ہی نہیں جو جدلیات کی اہم خصوصیت ہے، اگر جدید شاعری کی بنیاد تشبیہ، استعارہ یا پیکر کے حامل الفاظ تھے تو میر کی شعریات اس سے ممیز کیونکر قرار پاتی ہے، جبکہ جدید شاعری کی شعریات اتنی ہی وہ نہیں تھی جو کلاسیکی غزل کی شعریات تھی۔" (گوپی چند نارنگ، غالب، ص:478)

سردست پروفیسر نارنگ کی متذکرہ ذیل عبارت مزید ملاحظہ فرمائیں۔

> "جدلیات عربی مادہ 'جدل' سے ہے۔ اردو میں بطور اصطلاح جدلیات کا چلن زیادہ قدیم نہیں ہے۔ یعنی منطقی بحث و استدلال کا علم یا معمول سے قضیے کی صداقت کو پرکھنے یا رد کے لیے بروئے کار لایا جائے جیسا کہ اوپر ہم نے سقراط کے نوجوان کے معاملے میں دکھایا۔ مغربی فلسفہ کی روایت میں جدلیات کی ترقی یونانی فلاسفہ کے بعد کانٹ اور ہیگل کی مرہون منت ہے لیکن اس کی اصل شہرت مارکس اور انجلز کے 'جدلیاتی مادیت' کے اشتراکی نظریے کی بدولت ہوئی جو ذہن پر مادے کے نظریہ تفوق اور ہیگل کی جدلیات کا امتزاج ہے جس میں متقابل قوتیں ایک اعلیٰ سطح پر یک جان ہو کر مطلب ہو جاتی ہیں۔ یہ اشتراکیت کا بنیادی فلسفہ ہے۔ اردو میں یہ اصطلاح مارکسی اثرات اور ترقی پسندی کے ساتھ ساتھ عام ہوئی لیکن داخل ہند میں جدلیاتی فکر کا رواج ویدوں اور اپنشدوں کے زمانے سے چلا آتا ہے جدلیات نفی کے بطور، جس میں قضیہ رد قضیہ ثابت کیا جاتا ہے کہ کائنات سوائے مایا کے کچھ بھی نہیں۔ اس کی اصل برہمن (ذات مطلق) ہے زبان یا ذہن جس کی تعریف متعین نہیں کر سکتے۔ Negative Dialectics اور نو کی مشہور کتاب کا

اسی نام ہے جس میں کانٹ اور ہیگل کی جدلیات کو تنقیح کیا گیا ہے (1800 انگریزی ترجمہ 1873ء، ص ۷)

اس سے پہلے کہ میں اقتباسات پر گفتگو کی جائے، سقراط کے اس نوجوان کا واقعہ بھی ملاحظہ فرمائیں جس کا ذکر گوپی چند نارنگ نے مذکورہ بالا اقتباس میں کیا ہے۔

"سقراط کا ایک نوجوان سقراط کے پاس آیا اور کہنے لگا "سقراط میں تمام لوگ جھوٹ بولتے ہیں۔" سقراط نے پوچھا "تم سقراط سے آتے ہو؟" نوجوان نے کہا "ہاں" تو کیا تم جھوٹ بول رہے ہو؟ یعنی اگر تم سچے ہو تو تمہارا قضیہ غلط ہے اور اگر تمہارا قضیہ صحیح ہے تو تم غلط ہو۔ عام زبان اور منطق محض دونوں منطق اساس ہیں۔ یہ بحث تو کر سکتے ہیں، طریق کو غلط ثابت کر سکتے ہیں، کائنات کی سرعت کے ادراک نہیں ہو سکتے۔ زندگی کی سرعت معمولہ زبان و ذہن کی محدودیت سے آگے کی چیز ہے جیسا کہ غالب کے یہاں اکثر ہوتا ہے۔" (۸)

اس واقعے کے ذریعے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ اپنی روزمرہ زبان میں ہم منطقی طور پر کسی کو غلط یا صحیح تو ثابت کر سکتے ہیں جیسے سقراط کے نوجوان کا بیان تضاد سے خالی نہیں تھا۔ لہٰذا سقراط نے اسی جدلیات کے سہارے اسے غلط ثابت کر دیا اور یہ بھی کہا کہ اگر تم سچے ہو تو تمہارا معروضہ کہ سقراط میں تمام لوگ جھوٹ بولتے ہیں، غلط ہے۔ اہم بات یہ کہی گئی ہے کہ کائنات کا راز ہم عام زبان میں جان ہی نہیں سکتے۔ غالب بار بار اسی حقیقت سے اپنے قاری کو دوچار کرتے ہیں۔ چونکہ اس کتاب کی بحث کا بنیادی مرکز جدلیاتی تشیع، شوپنہار اور شعریات ہے یعنی لفظ کی ترکیبات کیونکہ غالب کے تخلیقی متن میں جاری و ساری رہتی ہے اور اس کی وجہ سے ہی معنی کا پیدا امکان ہوتا ہے اور وہ اس کے متن کا جوہر بن جاتی ہے اور پھر غالب کی تخلیقات اس جدلیاتی تشیع کو بھی کیسے کامیاب ثابت کرتے ہوئے عام زبان سے آگے چلی جاتی ہے۔ ان حقائق کی وضاحت کے لیے ضروری معلوم ہوتا ہے کہ لفظ جدلیات پر مختصر گفتگو کر لی جائے۔

'جدلیات' از خود کسی فلسفہ کا نام نہیں سوچنے کا ایک طور ہے۔ کسی بھی طرح کے تصور یا حقیقت یا قضیے کو ثابت کرنے کے لیے یا اپنے دعوے کو ثابت کرنے کے لیے جس فنکاری کے ساتھ دلیل لائی جاتی ہے اسی انداز یا منطقی طریقے کو جدلیات سے موسوم کیا جاتا ہے۔ ہیگل کا خیال ہے کہ چونکہ ہر شے بدل رہی ہے اور تبدیلی کا یہ عمل عموماً تضاد ہی ہوتا ہے، اضدادی نہیں یعنی نفی کی نفی کی ایک گردش جاری و ساری رہتی ہے۔ پروفیسر نارنگ نے مذکورہ بالا عبارت میں اشارہ کیا ہے کہ "دانش ہند میں جدلیاتی فکر کا رواج ویدوں اور اپنشدوں کے زمانے سے چلا آتا ہے" یعنی ہندوستانی جدلیات میں وہ جو خدا میں یقین رکھتے ہیں اور وہ جو خدا میں یقین نہیں رکھتے، دونوں اپنے اپنے موقف کو اپنی اپنی جدلیات کی رو سے ثابت کرتے ہیں۔ جیسے یہ خیال کہ پرش اور پرکرتی ہی کسی بھی شے کو وجود میں لاتی ہے یا آفرینش کائنات کا ہندوستانی جدلیاتی تصور، جس کے تین مدارج تسلیم کیے جاتے ہیں اس میں بھی اسی جدلیاتی طریق کار کی کارفرمائیاں دیکھی جا سکتی ہیں۔ ہیگل کی تھیسس، اینٹی تھیسس اور سن تھیسس سے متعلق جدلیاتی تصور کی جڑیں بھی ہمیں یہیں نظر آتی ہیں۔ جین درشن (ایکانت واد اور سپت بھنگی اصولوں کے ذریعے) اسی جدلیاتی طریق کار کی رو سے یہ ثابت کرنے میں کامیاب ہوتے ہیں کہ حقیقت کو دیکھنے کا ایک نقطہ نظر ہو ہی نہیں سکتا، یعنی حقیقت پیچیدہ ہے۔

پروفیسر نارنگ نے باب سوم کا عنوان ہی 'دانش ہند اور جدلیات نفی' رکھا ہے۔ اس باب کے پہلے جملے میں ہی انہوں نے یہ باور کرایا ہے کہ:

"ہندوستانی فلسفہ کا کوئی تصور جدلیات نفی کے بغیر ممکن نہیں۔ جدلیات نفی (Negative Dialectics) تو ہم ہندوستانی فلسفے میں بنیادی منطقی رویے کی حیثیت رکھتی ہے اور اہم کردار ادا کرتی ہے۔ ویسے دیکھا جائے تو فلسفے میں سب سے پیچیدہ مسئلہ نفی یعنی غیر موجودگی

(Absence) کا ہے اور اس کی مدد سے نہ صرف منطق میں بلکہ وجودیات (Oniology)، علمیات (Epistemology) اور مابعد الطبیعیات (Metaphysics) میں کئی طرح کے مسائل کا احاطہ کیا جاتا ہے۔ منطقیت کا ایک بنیادی تناقض (Paradox) یہ ہے کہ ایک منفی بیان مثبت حقیقت کو کیونکر قائم کر سکتا ہے۔ دیکھا جائے تو ہر بیان جب کسی نہ کسی حقیقت پر دلالت کرتا ہے تو منفی بیان بھی اس لحاظ سے کیونکر جدا ہو سکتا ہے ——— "جب ہم کہتے ہیں: کتاب میز پر ہے تو ہم ایک حقیقت کا اثبات کرتے ہیں۔ لیکن جب ہم کہتے ہیں: کتاب میز پر نہیں ہے تو بظاہر ہم غیر موجودگی کو کسی حتمی شے کے طور پر نہیں دیکھ رہے ہوتے۔"(۹)

غالب کے شعروں میں جہاں ہاں یعنی اثبات کے پہلو آتے ہیں وہاں اکثر مردنی یعنی نہیں ہوتا ہے۔ یعنی غالب کے یہاں ہاں میں نہ کا پہلو اور نہ میں ہاں کا پہلو اکثر نکل آتا ہے۔ ہندوستانی شعریات میں "کبیر داس کا الٹا بانی" سے کہہ کے بانی مشہور ہے۔ پروفیسر نارنگ نے اشارہ کرتے ہوئے باب چہارم بعنوان بودھی فکر اور شونیتا کے ذیلی باب "کبیر اور خاموشی کی زبان" میں اشارہ کیا ہے۔

"کبیر کے یہاں ایک خاص شعری وضع الٹ بانسیوں کے نام سے رائج رہی ہے جس کو کبیر کے ماہرین Upside-down Language کہہ کر نشان زد کرتے ہیں۔ یعنی ایسی زبان جس میں اشیا یا پیکر جدلیاتی طور پر الٹ جاتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں shock effect یعنی صدماتی اثر پیدا کرنے یا ان دیکھے تجربے یا معنی غریب میں شریک کرنے کے لیے عام زبان کو پلٹ کر اس کا استعمال کیا جاتا ہے۔ عام زبان سے الٹی ہوئی زبان یا الٹے پیکروں یا بے جوڑ پیکروں کی اس زبان کو کبیر کے ماہرین نے Twilight language بھی کہا ہے۔ اندھیرے اجالے کی زبان، منکوس زبان topsy-turvy language الٹی زبان یا غیر زبان یا معمائی زبان ایک ہی سکے کی مختلف جہتیں ہیں، یا عوامی شاعری میں خاموشی کی بے صدا زبان کی مختلف شکلیں ہیں۔"(۱۰)

لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ یہ الٹ وانٹی کیوں؟ اس لیے کہ ہم سیدھی سادی زبان میں زندگی کے گہرے رازوں سے پردہ نہیں اٹھا سکتے۔ کیونکہ اسی محاورہ تحریک کے ذریعے ہم دنیا اور حقیقت کی فطرت کے بارے میں جان سکتے ہیں کہ حقیقت سے متعلق کوئی بھی تصور کیونکر تضادات سے مبرا نہیں ہوتا۔ آگے چل کر ہم خاموشی کی زبان اور عام زبان کی فطرت پر گفتگو کریں گے اور یہ دیکھیں گے کہ پروفیسر نارنگ نے ان مسئلوں کو غالب کے متون کے تناظر میں ہی نہیں بلکہ فارسی کے اساتذہ کے متون کی توضیح و تشریح کے ذریعے بھی اردو تنقید کے قاری کو پہلی بار سوچنے اور غور و فکر کرنے کے ایک نئے طور سے واقف کرایا ہے۔ آپ نے مذکورہ بالا دو عبارتوں کو ملاحظہ فرمایا۔ ان میں پروفیسر نارنگ یہ بتاتے ہیں کہ فلسفہ کا سب سے پیچیدہ مسئلہ غیر موجودگی کی تفہیم کا ہے۔ دراصل وجود کے اسرار کو کھولنے میں وجودی ناکام رہے، لیکن صدیوں پہلے بودھی فکر و فلسفہ نے اس کی تفہیم میں غیر روایتی کردار ادا کیا جس کے زاویے آج کی علمیات سے جا ملتے ہیں۔ بودھی جدلیات نے جدلیات نگی کو منطق کی طرح علمیات نہیں بلکہ وجود کے فارمولے کے طور پر برتا۔ اسے ایک فلسفیانہ طریقہ کار اور سوچنے کا طور مانتے ہوئے تجربی طریق کار میں تبدیل کر دیا اور باور کرایا کہ حقیقت کے بارے میں منطقی عاجز ہے کیونکہ ماہیت سے اس کا کوئی جواب سامنے نہیں آ سکتا۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ جدلیات کی یہ بحث پروفیسر نارنگ نے غالب کے مطالعے کے سلسلے میں کیوں اٹھائی ہیں؟ اس پر غور کرنے سے پتہ یہ چلتا ہے کہ دراصل جدلیات نگی فلسفیانہ طور (Dynamism) یعنی حرکیاتی نظام یا تقلیب معنی سے یا

قوت حاصل کرتی ہے، پروفیسر نارنگ نے لکھا ہے:

"گویا جدلیات لفظی معنویات کے معاملے میں حد درجہ حرکیاتی dynamic کردار ادا کرتی ہے اور یک گونہ حرکیات میں بدل جاتی ہے جو بجنسہ پرقوت ہے۔ زبان ویسے ہی referential (حوالہ جاتی) نہیں differential (افتراقی) ہے اور 'افتراقیت اور زائد' کا کھیل کھیلتی ہے۔ حرکیات لفظی کے عمل سے یہ تفاعل حرکیہ خود نگر (self-reflexive) ہو جاتی ہے اور نہ صرف معنی فرسودہ (معمول، پیش پا افتادہ) بے دخل ہو جاتا ہے بلکہ معنی غریب و غیر متعین بھی ہو جاتا ہے یا عرف عام میں معنی کی طرفیں کھل جاتی ہیں۔ غالب کی شعریات میں معنی اس طرح اکثر undetermined غیر معین رہتے ہیں، یا تمام و کمال ان کی تفہیم ممکن نہیں، ان کو سمجھنے کے لیے زیر بحث تکنیک (یعنی جدلیات لفظی کے حرکیاتی کردار) کا نظر میں رہنا ضروری ہے۔" (۱۱)

یہ مسئلہ اتنا آسان نہیں جتنا مغرب کے فلسفیوں نے سمجھا تھا۔ آخر غالب کیا کہہ رہے ہیں ذرا غور کیجیے:

دل ناداں تجھے ہوا کیا ہے
آخر اس درد کی دوا کیا ہے

میں بھی منہ میں زبان رکھتا ہوں
کاش! پوچھو کہ مدعا کیا ہے

ہم پرستار کون کیسے ہیں؟
غمزہ و عشوہ و ادا کیا ہے؟
سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں؟
ابر کیا چیز ہے ہوا کیا ہے

اس غزل پر پروفیسر نارنگ نے بحث کرتے ہوئے (دیکھیں ص 418) اشارہ کیا ہے کہ پوری غزل میں 'انکار استفہامی' ہے۔ سوال یہ بھی ہے کہ اس غزل میں ردیف کی تکرار سے کیا یہ بات کھل کر سامنے نہیں آ جاتی کہ جن آنکھوں سے ہم اشیا کو دیکھتے ہیں جیسے غمزہ، عشوہ، نگاہ و چشم، سرمہ اور ان کے علاوہ سبزہ و گل اور ابر وغیرہ تو پھر غزل کا متکلم یا راوی یا میر افسانہ، ان کے بارے میں 'کیا ہے؟' کا سوال کیوں اٹھا رہا ہے؟ یعنی ردیف کا کیا کمال اس غزل میں ہے (یہ ذہن میں رہے کہ ردیف کے سلسلے میں متعدد مقام پر پروفیسر نارنگ نے بڑے ہی خیال آفریں سوال غالب کی غزلوں کے حوالے سے اٹھائے ہیں۔) ان پر آگے گفتگو کی جائے گی۔ سوال کیا جا سکتا ہے کہ کیا ہم کسی شے کو مکمل طور پر جان سکتے ہیں؟ دوسرا سوال یہ کیا جا سکتا ہے کہ کیا کسی شے کی اصلیت، ماہیت یا اس کی حقیقت اٹل ہے؟ ناکارجن نے بودھ کے حوالے سے شے اور ناظر کے درمیان کس نوع کا تعلق ہوتا ہے اس کو ایک طرف کرتے ہوئے یہ سوال اٹھایا ہے کہ جو آنکھ خود کو ہی نہیں دیکھ سکتی وہ کسی شے کو کیا دیکھے گی؟ اسی طرح ہم غالب کی غزل کو معمول یعنی مروجہ فلسفیانہ طور کے رد کے طور پر بھی پڑھ سکتے ہیں اور اتنا ہی نہیں ان بظاہر آسان شعروں میں بھی تخلیقی زبان کا جو جادو ہے دراصل وہی ہمیں معنی کی ایک گہری دنیا میں لے جاتا ہے۔ یہیں پر یہ بات سمجھ میں آ جاتی ہے جیسا کہ پروفیسر نارنگ نے لکھا ہے کہ حرکیات لفظی کے عمل سے یہ تفاعل حرکیہ خود نگر (self-reflexive) ہو جاتا ہے اور نہ صرف معنی فرسودہ (معمول، پیش پا افتادہ) بے دخل ہو جاتا ہے بلکہ معنی غریب و غیر متعین بھی ہو جاتا ہے یا عرف عام میں معنی کی طرفیں کھل جاتی ہیں۔ پروفیسر نارنگ یہ کہہ رہے ہیں کہ زبان تو ویسے ہی اتنا کچھ ہے اتنا پھیلا لیتی ہے۔ جس پر خود زبان کے اندر کھدی ہوئی حرکیات لفظی کے ملازم تخلیقی جودت سے اور بھی زیادہ آشنا ہو کر معنی کا پیمانہ کرتے ہیں اور اگر غالب کے یہاں زبان میں یہ صورتیں پیدا ہو جائیں تو معنی اکثر ان کے یہاں بقول نارنگ undetermind یعنی غیر معین ہی رہتے ہیں، جس کی تمام و کمال کے ساتھ تفہیم ممکن ہی نہیں۔ مثال کے

طور پر دیوانِ غالب کا پہلا شعر جو مذکورہ بالا مصرعہ ہے کے دعوے کی تصدیق کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے۔

نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

کیا اب تک کے شارحین نے ان اشعار کے معنی کشید کر کے ہمارے سامنے رکھ دیے ہیں؟ کیا ہم ان کے بتائے گئے معنی سے مطمئن ہو چکے ہیں؟ قطعاً نہیں! خاص طور سے غالب کے مذکورہ شعر میں کہیں بھی نفی کی علامت نہیں ہے۔ لیکن شعر کی تہہ میں ساخت میں نفی کی جدلیات کارگر ہے۔ پہلے شعر کے آدھے مصرعے کو سوالیہ انداز میں پڑھا جائے تو جواب ہاں یا نہ دونوں میں دیا جا سکتا ہے کیونکہ اس کا جواب شوخیِ تحریر کا ہے بھی نہیں یا ہو، مصرع اگر ایک سوالیہ جملہ ہے تو کیا اس کا جواب ممکن ہے؟ اس صورت میں ایک اور گرہ نفی کی دوسرے مصرعے کی وجہ سے قائم ہو گئی ہے۔ بس یہاں غالب نے ہمیں سوچنے کے لیے ایک اشارہ فراہم کر دیا ہے۔ ویسے تو شعر میں وہی پرانا مضمون ہے لیکن اس مضمون کو غالب کی تخلیقیت نے کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے۔ پروفیسر نارنگ نے لکھا ہے:

> "نفی کی حرکیت لامحدود ہے اور یہ فکر و فلسفہ کی ایک نہیں متعدد سطحوں پر کارگر ہوتی ہے اور اس کی ان گنت صورتیں ہیں، ہنسیاتی اور معنیاتی طور پر بھی، نیز مابعد الطبیعیاتی و جمالیاتی و تجریدی طور پر بھی۔ ضروری نہیں کہ ہر جگہ اس کا اظہار لفظِ نفی ہی سے ہو۔ واضح رہے کہ لفظ قائم ہی نفی پر ہے۔ یعنی مشرقی کا بھی اپنا تفاعل ہے جو زبان کے دروبست میں جاری و ساری رہتا ہے۔ لفظی نفی جو زبان میں محدود ہیں، اردو میں نہ، نا وغیرہ وہ سب نہ سے ہیں۔ اسی طرح یورپی زبانوں میں لاطینی non یا un وغیرہ۔ اکثر ہندیورپی زبانوں میں لفظ یا لفظی زیادہ تر کسی نہ کسی نفی آواز سے علاقہ رکھتے ہیں۔ دوسری زبانوں میں دوسرے طریقے ہو سکتے ہیں۔ مثال کے طور پر عربی کا لیکن غور طلب یہ ہے کہ عربی لا ہو یا فارسی ہے یا سنسکرت نہ یا سانسکرت، یا اردو ہندی کا 'نہیں' 'نہ' 'نا' ان تمام ترکیب ہائے نفی کے اپنے کوئی معنی نہیں، یعنی ان میں کسی میں بھی کوئی شئے پن نہیں۔ یہی معاملہ لفظ عدم یا طور لاحقہ کا ہے جو ہر چند کہ معنی کے حامل ہیں لیکن کسی دوسرے لفظ سے پہلے آ کر اس کو پلٹ دیتے ہیں اور اس کی نفی بناتے ہیں۔ جس طرح دوسرے لفظ کسی نہ کسی شئے سے علاقہ رکھتے ہیں، کلمہ نفی بطور نفی کسی شئے سے علاقہ نہیں رکھتا۔ تاہم جیسا کہ اوپر ہم نے دیکھا، جملہ میں آ کر یہ شئے پن کا حامل ہو جاتا ہے۔" (۱۲)

پروفیسر نارنگ کی کتاب کا نام "غالب: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات" ہے۔ لہٰذا جدلیاتی وضع پر گفتگو اسی لیے تفصیل سے کی جا رہی ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ پروفیسر نارنگ نے دیوانِ غالب کے بیشتر اشعار کا تخلیقی مطالعہ کر کے تخلیقی ساخت کو نمایاں زد کر دیا ہے۔ یہاں تحریر کر اس نکتے پر غور کر لینا ضروری ہے کہ مشرقی جدلیات اور مغربی جدلیات میں کوئی فرق ہے یا نہیں۔ مشرقی جدلیات قول محال کے ساتھ ساتھ ایک طرح کی (Polemics) پر قائم ہوتی ہے اور یہی وہ کنجی ہے جو جدید جدلیات میں کارگر ہے۔ جہاں قضایا کو صرف تنقیح کیا جاتا ہے رد نہیں کیا جاتا۔ ویدانت، اپنشد اور دیگر ہندوستانی فکر و فلسفہ کی جدلیات کو کھنگالتے ہوئے پروفیسر نارنگ نے بودھی جدلیات یعنی شونیتا کی جدلیات کو مرکزی معروضہ بنایا ہے اور ہندوستان کی صدیوں کی فلسفیانہ روایت اور پھر فارسی زبان و ادب تا اردو زبان و ادب کی غزل گوئی کی شعریات کی کائنات کو راجا بلی کی طرح ایک ہی قدم میں ناپ لیا ہے۔

دراصل ایسا کیا ہے جس کی وجہ سے پروفیسر نارنگ نے اس کتاب کے سرنامے پر شونیتا کو جگہ دی ہے؟ اس کی ایک وجہ غالباً یہ ہو سکتی ہے کہ شونیتا کا فلسفہ اس وقت کے سیاسی نظام کے خلاف

پڑتا تھا۔ دکھ سے نجات حاصل کرنے کے لیے نفس کشی پر زور دیا جاتا تھا۔ بدھ نے نفس کشی اور نفس پرستی کے درمیان اعتدال کی راہ اختیار کرتے ہوئے تہذیب نفس پر زور دیا۔ پروفیسر نارنگ نے باب چہارم بعنوان ''بودھی فکر اور شونیتا'' میں ان مباحث پر روشنی ڈالی ہے جو شونیتا کی توضیح و تشریح کے سلسلے کا باب ہے۔ اس بحث کی اطلاقی صورتیں باب پانزدہم میں بعنوان ''جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات'' میں پیش کی ہیں اور دیوان غالب کے حوالے اور جواہر لیے اشعار پر پروفیسر نارنگ کی تخلیقی قرأت کی وجہ سے یہاں اپنے سارے سابقہ اور معمولہ معنی (جو اب تک کے شارحین نے ان اشعار کو پہنائے تھے) سے باہر آ جاتے ہیں۔ دراصل کتاب اسی باب کے بعد ختم ہو جانی چاہئے تھی۔ روایتی تھا اس کے بعد والے باب کو دیکھ کر قائل نہیں ہوں گے۔ وہ اس لیے کہ ساری رامائن ختم ہونے کے بعد سیتا کا پاتال کس سے ہوا جیسے سوال کے طور پر باب دوازدہم کا سامنے آنا واقعاً حیرت میں ڈال سکتا ہے لیکن غور کرنے کے بعد معلوم ہوتا ہے کہ پروفیسر نارنگ نے ایسا کیوں کیا ہے؟ قاعدہ یہ رہا ہے کہ پہلے مصنف کی شخصیت اور حوالے والا باب رکھا جاتا ہے پھر اس کے بعد مصنف یا شاعر کے سارے کارنامے کو اسی کے حوالے سے دیکھا جاتا ہے۔ اگر شاعر ہے تو شعر میں سوانحی معنی تلاش کیے جاتے ہیں اور بس۔ یہاں معاملہ یکسر تخلیقی ہے، میکانکی نہیں، یہاں معمول کو غیر معمول میں بدل دیا گیا ہے۔ یہ باب ایک طرح سے مابعد نفسیاتی طرز مطالعہ کی روشن مثال ہے۔ یہاں شخصیت کا مطالعہ روایتی طور پر کرنے کے بجائے فنکارانہ شخصیت یعنی شخصیت کی زیریں سطح یعنی ذہن کو پڑھنے کی سعی کی گئی ہے اور یہ نتیجہ اخذ کیا گیا ہے کہ نہ صرف غالب کے اشعار میں جدلیات فکر کی گرہ پائی جاتی ہے بلکہ غالب کے ذہن کی ساخت ہی جدلیاتی ہے جو زندگی کے واقعات میں بھی کارگر ہے۔ اس باب میں انہوں نے غالب کی ظرافت اور جدلیاتی ذہنی افتاد و تنہا کے بارے میں ایک جگہ لکھا ہے:

''کسی کے یہاں اگر ظرف ہے تو ساتھ ہی تلخی ہے؛

ظرافت ہے تو ساتھ ہی تشخر یا تلخ پن ہے۔ بے ثبات
حس جراح جس سے غالب ہیرو متحد ہے ایک نادر و
نایاب چیز ہے جو غالب کی خاص اپنی خصوصیت ہے۔
حالی نے بجا طور پر مرزا کو میدان ظریف کہا ہے۔ مرزا کا
مسئلہ نفع و ضرر یا سود و زیاں کا نہیں۔ وہ اکثر ایک بے
تعلق تماشائی کے طور پر سامنے آتے ہیں۔'' (۱۳۳)

گویا کہ اس باب کا مقصد غالب کے متن کے ساتھ ساتھ غالب کی شخصیت، افتاد اور جدلیاتی ذہن کا مطالعہ ہے یعنی غالب کے اشعار میں ہی صرف جدلیاتی وضع نہیں ہے بلکہ ان کا اسلوب زیست بھی اسی سانچے میں ڈھلا ہوا ہے یعنی اس ذہن میں آزادگی و کشادگی کا طور جیسے گہرے طور پر کھدا ہوا ہے۔ ایک اہم بات یہ بھی ہے کہ پروفیسر نارنگ نے کتاب میں نظریاتی بحث کے لیے صفحات خود کم رکھے ہیں یعنی جدلیات فکر اور شونیتا کی جدلیات کو واضح کرنے کے لیے انہوں نے صرف باب چہارم کو نظریاتی بحث کے لیے مختص کیا ہے جبکہ پوری کتاب اطلاقی تنقید اور باریک بین قرأت کی اعلیٰ ترین مثال ہے۔

باب چہارم میں پروفیسر نارنگ نے شونیتا کو سوچنے کا طور قرار دیا ہے۔ نیز اسے آزادی اور آگہی کا فلسفہ قرار دیا ہے۔ اس کے معنی تصورات خاموشی اور (کشادگی) زمین اور خاموشی کے بیچ اور خاموشی کی زبان کے حوالے سے اس فلسفے کی تہیں کھولی ہیں اور جو لوگ اس فلسفے کی وسیع و عریض کائنات سے واقف ہیں وہ اس امر کی داد دیں گے کہ پروفیسر نارنگ نے کیونکر گاگر میں ساگر کو بھر دیا ہے۔ ان کے اس انداز اور اختصار کے ساتھ فلسفہ کی ایک بڑی دنیا کو سمیٹ لینے کے ہنر کی جتنی بھی داد دی جائے کم ہے۔

بدھ سے پہلے کے سارے ہندوستانی فلسفے یعنی ویدک درشن وغیرہ مادہ و ایشور پر منحصر ہیں۔ دوسرے لفظوں میں انشور روحانی ہیں جہاں ایشور بھی سگن اور نرگن میں بٹا ہوا ہے۔ یہ سب کے سب جسم کے بجائے روح کو اہم گردانتے ہیں۔ لیکن جین درشن کا ایکانت واد بھی بدھ کے فلسفے کی تفہیم میں مددگار نظر آتا ہے جہاں پر یہ بادہ

کرایا گیا ہے کہ حقیقت کو سمجھنے کا ایک نقطہ نظر ہو ہی نہیں سکتا۔ اسی طرح شانکھیہ درشن میں سبب مسبب کا نظریہ بھی ہمیں بودھ تک پہنچنے میں مدد کرتا ہے، جس کی رو سے یہ بتایا گیا ہے کہ کسی سبب کی وجہ سے ہی کوئی کام ہوتا ہے۔ یعنی بنا سبب کے کوئی کام ہو ہی نہیں سکتا جیسے دھاگے کے بنا کپڑے کا تصور کیا ہی نہیں جا سکتا۔ یعنی دنیا کا کوئی بھی کام اس کے ہونے کی وجہ میں چھپا ہوا ہوتا ہے جیسے تل میں تیل پہلے سے موجود ہوتا ہے۔ اس کے برخلاف نیائے والے یہ کہتے ہیں کہ کوئی بھی کام اور اس کے نتیجے میں حاصل ہونے والی چیز اپنے ہونے سے پہلے اپنے سبب میں سچ نہیں تھی۔ اس لیے سبب اور مسبب میں بھی فرق ہے۔ مختصراً یہ کہا جا سکتا ہے کہ بودھ درشن میں یہ خلاصہ کیا گیا کہ دنیا میں ایسی کوئی بھی چیز نہیں ہے جس کے ہونے کی وجہ نہ ہو۔ ثابت ہوا کہ وجود قائم بالغیر ہے۔ اس رو سے دیکھنے پر بیشتر فلسفوں کی تھیوری کی قلعی کھل جاتی ہے۔ بودھی فلسفے میں آتما سے نہ انکار کیا گیا ہے نہ اس کا اثبات کیا گیا ہے۔ اسے اناتمن کا نام دیا گیا ہے۔ بودھ زندگی، موت، مسلسل حرکت و عمل یہاں تک کہ نجات کو بھی مانتا ہے، لیکن روح کا نہ انکار کرتا ہے نہ اقرار:

"راجا! آپ کس نام سے پکارے جاتے ہیں؟
ناگ سین: میں ناگ سین کے نام سے پکارا جاتا ہوں؟
راجا: ناگ سین کیا ہے؟ کیا کیش ناگ سین ہیں؟
ناگ سین: کیش کس پر کار سے ناگ سین ہو سکتے ہیں؟
راجا: کیش، دانت، ہڈی، ماس، شریر ناگ سین ہیں؟
ناگ سین: نہیں راجن!
راجا: کیا ان پانچ اسکندھوں کا سمبوہ ناگ سین ہے؟
ناگ سین: نہیں مہاراج!
راجا: ان سے پرے کوئی ناگ سین ہے؟
ناگ سین: نہیں مہاراج!" (۱۴)

مذکورہ بالا سوالات و جوابات ایک عجیب و غریب دنیا میں ہمیں لے جاتے ہیں اور ہم سوچنے لگ جاتے ہیں کہ آخر آدمی یا کسی شے یا کسی بھی چیز کا وجود اور اس کے معنی کیا ہیں؟ آخر ناگ سین ہے کون؟ کیا اس کا جواب ہمیں لاجواب ہو جانے یعنی سریت کی طرف لے جاتا ہے؟ غالب کہتے ہیں ۔

پوچھتے ہیں وہ کہ غالب کون ہے
کوئی بتلاؤ کہ ہم بتلائیں کیا

Principle of casuality میں تو یہ کہا گیا ہے کہ سبب کی غائب ہو جاتی ہے تو پھول کھل اٹھتا ہے اور پھول غائب ہو جائے تو چیزوں پر پھل لگ جاتے ہیں۔ گویا کہ یہ ساری کی ساری صورتیں جو کسی وجود کی نظر آئیں دراصل التباس آمیز شکلیں ہیں:

ناگارجن یہ بتانے کی کوشش کرتا ہے کہ کوئی بھاو ہے ہی نہیں کہ جس کا ابھاو ہو سکے اس لیے دنیا اور نجات دونوں ایک ہی شے کا نام ہے۔" (اوپنی شد، ص 335)

پروفیسر نارنگ نے غالب کے متن کو بعینہٖ شونیتا قرار نہیں دیا۔ یعنی جو لایعنی وضع ایک شونیتائی طور کھل ہے جو معنی کی طرفیں کھول کر خود بھی کالعدم ہو جاتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ غالب عامیانہ یا مروجہ حقائق کی قلب ماہیت کرنے کے بعد ہی اپنی طرح کے سچ کو اجاگر کرتا ہے۔ یہی غالب شعریات معنی کی کیفیت کو لے کر سامنے آتا ہے اور سوچ کی طرفیں کھول دیتی ہے۔

شونیتا کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ ہر چیز قائم بالغیر ہے یعنی جوہر سے خالی ہے۔ سوال کرنے والے سوال کرتے ہیں کہ کس جوہر سے خالی ہے؟ یعنی اپنے ہونے کے جواز سے۔ واضح رہے کہ یہاں شے یا وجود سے انکار نہیں ہے۔ انکار اس سے ہے کہ کسی بھی شے کا اپنا کوئی جوہر نہیں ہے۔ پروفیسر نارنگ نے اپنی میں اس کا کچھ نئی طرح صورتی سے وضاحت کر دیا ہے۔ ملاحظہ فرمائیں:

ناگارجن کا کہنا ہے کہ "تمام اشیا Dependent Origination کی ہیں یعنی قائم بالغیر ہیں، کائنات میں کچھ بھی قائم بالذات نہیں ہے۔ اشیا علت و معلول کے رشتے کی وجہ سے ایک دوسرے پر منحصر ہیں اس لیے

آزاد اور بے جوڑ نہیں، کشش یا اصل سے عاری ہیں۔ یعنی ہر دکھائی دینے والی یا تصور کی جانے والی شئے جوہر (سوبھاؤ = اصل = Essence) سے خالی ہے یعنی شونیہ ہے۔ دیکھا جائے تو ان گنت اعداد کے نظام میں سب سے اہم عدد صفر ہے جو اعداد سے خالی ہے۔ یہ اعداد کی سب سے بڑی قوت ہے اور تمام اعداد کا منبع و ماخذ ہے لیکن بالذات شونیہ ہے۔ کائنات میں ہر شئے کسی اور شئے پر انحصار رکھتی ہے اور وہ دوسری شئے پھر کسی دوسرے شئے پر اور وہ شئے کسی اور شئے پر اور یہ سلسلہ لامتناہی ہے گویا کسی شئے میں خود اس کا اپنا پن (سوبھاؤ) کیا ازلی ماہیت essential nature یا اصل یا جوہر نہیں۔ اس لیے ہر ہر شئے شونیہ ہے۔ اس صفت اصل (اصول) پر مبنی جدلیاتی استرداد فلسفہ کی مدد سے کائنات کے قائم بالغیر یعنی غیر اصل ہونے کے جدلیاتی اصل (اصل کو سمجھنا یا اس کی آگہی حاصل کرنا شونیہ ہے۔ یہ وہی فکر کی رو ہے جسے مشرقی مفکرین اور فلسفوں کا فلسفہ ہے۔" (۱۵)

پروفیسر نارنگ کی سب سے بڑی خوبی ہے کہ وہ ادق سے ادق فلسفیانہ مسائل کو آسان زبان میں پیش کر دیتے ہیں۔ ایک مقام پر سامنے آیا ہے کہ جس طرح اعداد کی بھیڑ میں صفر بھی ہے جو اصلاً اعداد سے خالی ہے۔ باوجودیکہ یہ اعداد کی سب سے بڑی قوت بھی ہے لیکن بالذات شونیہ ہے اور پروفیسر نارنگ نے یہ واضح کیا ہے کہ اس صفر پر مبنی جدلیاتی فلسفے کی مدد سے کائنات کے غیر اصل ہونے کے جدلیاتی اسلوب کو سمجھنا اور اس کی آگہی حاصل کرنا ہی شونیتا کا دوسرا نام ہے۔ اس سلسلے میں پروفیسر نارنگ نے کئی حوالے بھی پیش کیے ہیں۔ خاص طور سے پروفیسر فرخ، کنگی راجا، رابرٹ مینکیو، راجر ولفگ کوورا وغیرہ۔ ان جملہ اسکالروں نے ناگارجن اور دریدا کے رشتے کی نوعیت پر خیال آرائی کی ہے۔ صاحب نظر اس امر کی داد دیں گے کہ پروفیسر نارنگ نے ان مسائل اور فلسفوں کا سیاق جس طرح سے غالب کے سیاق میں دیکھا ہے اور جس طرح ان فلسفوں کو پانی کر دیا ہے اس کی مثالیں مغربی نقادوں کے یہاں بھی کم ملیں گی۔ یہ بات میں اپنے مشتہر بہت مطالعہ کی روشنی میں کہہ رہا ہوں۔ Sicherbatszky نے شونیتا کا ترجمہ (Relativity) اضافیت کیا ہے۔ McCagney نے اس کو openness یعنی کھلا (۱۱) کشادہ کہا ہے، لیکن ان ترجموں کو بھی ہم جامع و مانع قرار نہیں دے سکتے۔ انگریزی میں شونیتا کے اس مفہوم کے لیے دریدا کا لفظ Difference بھی ناکافی ہے۔" (۱۶)

نمبر ۲ نے Garfields کے حوالے سے لکھا ہے کہ شونیہ وہ ساری تکرار ہے یہ دوسروں کو نہیں، خود کو کاٹتی ہے۔ اس نے ایک اور اہم بات کی طرف بھی اشارہ کیا ہے۔ وہ لکھتا ہے:

> 'The goal of sunyata is thus freedom from (reificationist) totalizing metaphysics and from strictly referential theory of meaning'(۱۷)

یعنی یہاں پر صاف لفظوں میں بتایا گیا ہے کہ شونیتا کا مقصد سوسیئر اور دریدا کے ارتھ بتانے کے حوالہ جاتی ہویت شعار یا اختراقی معنی سے ذہن کو آزاد کرنا ہے۔ پروفیسر نارنگ نے اس بحث کے بعد غالب کے بہت سے اشعار سے بحث کی ہے۔ یہاں ایک شعر درج کیا جاتا ہے۔

بے طلب دیتا ہے جس کو کچھ نہیں ہم شہد ہے
خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں

یہاں غور کریں تو ایک بات واضح کرنا چاہوں گا کہ دریدا اور ناگارجن میں گہرا رشتہ ہی نہیں بلکہ سوسیئر اور دریدا بھی فلسفہ کے خوشہ چیں معلوم ہوتے ہیں۔ سچ تو یہ ہے کہ شونیتا کا فلسفہ دریدا کے تصور لسان کے مقابلے زیادہ انقلابی اور مزکیاتی ہے اور صدیوں کی روایت اور سبک ہندی کی شعریات غالب اور بیدل یعنی ان دونوں عظیم شعرا کے ذہن کا لاشعوری حصہ بن گئی اور اس کی وضاحت و

صراحت جس گہرائی سے پروفیسر نارنگ نے جس بلاغت کے ساتھ اردو میں پہلی بار کی ہے اور غالب کا مطالعہ جس گہرائی سے کیا ہے، اس کی داد تہہ دل سے دینے کو جی چاہتا ہے۔ غالب کو بہت سے ذہین لوگوں نے پڑھا لیکن پروفیسر نارنگ کے ذہن میں غالب کے اشعار میں وہ خوبی کہ جس کی وجہ سے غالب کے اشعار نیرنگ نظر بن جاتے ہیں بہت کچھ کہہ دینے کے باوجود بھی عدم تفہیم کے احساس کی اصل وجہ دریافت کرنے کی سعادت پروفیسر نارنگ کے حصے میں آئی۔

اسی باب میں خواجہ میر کی زبان کے بارے میں بڑی بلیغ گفتگو کی گئی ہے۔ آگے بڑھنے سے پہلے ضروری معلوم ہوتا ہے کہ چند باتوں کی مزید وضاحت کی جائے۔ مثلاً یہ کہ یہ کتاب ہماری اردو تنقید کی اس خلا کو بھی کماحقہ پُر کرتی ہے کہ اپنے ابتدائی دور میں غالب، بیدل کی مرہونِ منت ہے اور پیروی و پیشوائی سے قریب رکھتے تھے لیکن بعد میں انہوں نے خود کو بیدل کی اس شعری روایت سے الگ کر لیا۔ دوسری اہم بات غالب اور سبک ہندی کی روایت، غالب اور بیدل کے رشتے کے حوالے سے ہے۔ اس کتاب میں وہ ابواب میں کی گئی ہے جو پڑھنے سے تعلق رکھتی ہے۔ سبک ہندی کی روایت اور زیر زمین تخلیقی جڑوں کے حوالے سے پھر وہ اپنی تحقیق کے علاوہ سبک ہندی پر ہندوستانی فکر و فلسفہ کے اثرات کی نشان دہی بھی کی گئی ہے۔ پانچ چھ سو سالوں پر محیط یہ روایت وہ روایت ہے جس کی چادر وارث ہندوستان میں بقول نارنگ، اردو غزل ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ سبک ہندی کی اصطلاح سے محمد حسین آزاد، شبلی اور رسالی واقف ہی نظر نہیں آتے کیونکہ یہ بعد کے ادوار کا معاملہ ہے۔ سبھی جانتے ہیں کہ ایران کے بجائے ہندوستان میں فارسی شاعری نے جو وقار حاصل کیا اس زمانے کے ایران میں بھی وہ وقار فارسی شاعری کو حاصل نہ تھا۔ اس کے باوجود اہل ایران ہند کے فارسی شعرا کو زیادہ اہمیت نہیں دیتے تھے اور انہوں نے ہی ہندوستان کے فارسی شعرا کے لیے سبک ہندی کی اصطلاح استعمال کی۔ وہ ہمیشہ ہندوستان کی فارسی کو پست استعداد سمجھتے تھے۔

پہلی بار پروفیسر نارنگ نے ہی اس کتاب میں کمتر گردانے کے لیے اس بھید کو کھولا ہے کہ سبک ہندی کے شعرا بالخصوص غالب پر زمینی فکر و فلسفہ کی پرچھائیاں صاف طور پر محسوس کی جا سکتی ہیں جسے غالب کی معنی آفرینی کی دنیا میں انقلابی قسم کی تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ گویا کہ اس کتاب میں پروفیسر نارنگ نے غالب اور بیدل کے رشتے کی وضاحت کے سلسلے میں صد درجہ تحقیقی اور علمی بصیرت کا ثبوت دیا ہے۔

اب جو سوال اہم ہے وہ یہ ہے کہ آخر سبک ہندی کی شعریات میں غزل بنانے کا اصول کیا تھا۔ خیال بندی سبک ہندی کی شعریات کا اہم حصہ رہا ہے۔ نیز یہ بھی کہ بیدل اور غالب کا رشتہ کتنا گہرا اور معنی خیز تھا۔

لی خود تکلم اثبات بروں کی آہ
تا کہا رنگ تواں بافت بہارست اینجا

(میں اپنی لَے کرتا ہوں تو اثبات سامنے آتا ہے، ہم کہاں تک رنگ آفرینیاں کریں یہاں تو بہار ہی بہار ہے)

اس کے مقابل غالب کا شعر اتنا بلند نہیں ہے مگر یہ کہا جا سکتا ہے کہ کسی نہ کسی طریقے پر بیدل کا اثر اس کے دماغ میں کام کر رہا تھا۔

لی سے کرتی ہے اثبات تراوش گویا
دی ہے جاے دہن اس کو دم ایجاد نہیں (۱۸)

اس سے زیادہ کھلا ثبوت دونوں کے درمیان کے رشتے کا اور کیا ہو سکتا ہے کہ از خود دونوں کے اشعار (متن) لَے کی جدلیات کو اثبات کی جان قرار دے رہے ہیں۔ پھر کیف پروفیسر نارنگ کی مہارت ملاحظہ فرمائیں اور محسوس کریں کہ سبک ہندی کی شعریات کیا تھی اور غالب نے اسے اپنی جدلیاتی تخلیقیت سے کیا سے کیا بنا دیا۔ پروفیسر نارنگ شبلی کی رائے کے بعد اس کا خاکہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

(۱) بیت جس میں معنی آفرینی، خیال بندی اور مضمون سازی کا غلبہ ہو۔

(۲) بیت جس میں شاعرانہ تمثیل اور دلیل کا کام دینے والا مجاز یا استدلالیہ استعمال کیا جائے یا بہ الفاظ دیگر تمثیل نگاری کی جائے۔

(۳) بیت جس کی تعمیر مناسبت لفظی پر کی جائے۔

لیکن آگے چل کر ہم دیکھیں گے کہ کیا واقعی ان تینوں خصوصیات کا داخلی ساختیاتی نظام ایک دوسرے سے اتنا الگ الگ ہے جتنا بادی النظر میں دکھائی دیتا ہے یا تخلیقی طور پر یہ باہم گتھے ہوئے ہیں اور ایک دوسرے پر منحصر ہے؟ یا فرق بس کم و بیش ہی کا ہے۔ مثلاً ایک بیت جس کے ذریعے خیال بندی یا مضمون سازی کے غلبہ کو ثابت کیا جائے، کیوں کر ممکن ہے کہ اس میں منطقی شعری تمثیل یا استدلال شاعرانہ سے کام لینے والے مجازیہ یا محسوس و مادراکی خیالی پیکروں کا عمل دخل نہ ہو۔ اسی طرح وہ بیت جس میں معنی آفرینی، ادا بندی، مضمون آفرینی یا تمثیل سازی ہو، کیسے ممکن ہے کہ اس کی تعمیر میں مناسبت لفظی کا داخلی نظام کم یا زیادہ کارگر نہ ہو۔" (۲۰)

پروفیسر نارنگ دراصل شبلی کے مذکورہ بالا نکات (۱، ۲، ۳) پر سوال اٹھاتے ہیں کہ جس شعر میں ادا بندی، مضمون آفرینی یا تمثیل سازی ہو کیسے ممکن ہے کہ اس میں مناسبت لفظی نہ ہو، کیونکر ممکن ہے کہ جس شعر میں خیال بندی ہو اس میں تمثیل یا استدلال نہ ہو۔ نارنگ بتاتے ہیں کہ سبک ہندی کی شعریات کے تصورات کے ذریعے لفظی بازیگری اور مشاقی کا دفتر بھی سامنے آیا لیکن سبک ہندی کی شعریات پر زیر زمین تخلیقی شعریات کا یعنی جدلیاتی وضع کا یا تمثیل کی بیکانی تیقی صورت سے ہٹ کر شعر میں قول محال کے ذریعے کس طرح سے اس شعریات میں زندگی کا تازہ پن یا معنی آفرینی کا تصور پیدا کیا گیا ہے، چونکہ غالب کی اسی افتاد ہی جدلیاتی تھی اس لیے انہوں نے اس شعریات کو اپنی تخلیقی کرشمہ کاری سے کہاں سے کہاں پہنچا دیا۔ مزید یہ کہ انہوں نے وجدانی اور قول محال کا تخلیقی سنگم بیدل سے پایا تھا، دراصل انہیں عوامل نے ان کے اشعار میں طرفگی خیالات و جدت و ندرت مضامین کا وہ جوہر پیدا کر دیا جس سے تیرگی خیال کا طلسم زار کھل گیا۔ پروفیسر نارنگ نے ان امور کی نشان دہی جس طرح سے کی ہے اور جس طرح کی تنقیدی بصیرت کے ساتھ ساتھ تخلیقی بصیرت سے کام لیا ہے وہ اردو تنقید میں چیز ہے دیگر کی حیثیت رکھتی ہے گویا دیباچے میں انہوں نے جو کہا ہے کہ "بہت کچھ غالب پر لکھے جانے کے باوجود بھی غالب کے متن میں بہت کچھ ایسا ہے جس کو ابھی تک کوئی نام نہیں دیا گیا ہے" لیکن سچ تو یہ ہے کہ پروفیسر نارنگ نے اس بہت کچھ میں سے تقریباً سبھی شعری خصائص کو نام عطا کرنے یا نشان زد کرنے میں کامیابی حاصل کر لی ہے۔ جب زمانہ مزید اپنا طور بدلے گا تو بھلے ان کی اس عمارت پر کوئی مزید منزلیں بنا ڈالے اس بنیاد سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔

آخر غالب کے اشعار سمجھ میں کیوں نہیں آتے تھے یا آتے ہیں؟ پروفیسر نارنگ نے اس کی مثال شروع بحث میں ہی دے دی ہے کہ ہمارے شارحین اس بڑھیا کی طرح ہیں جو اپنی کھوئی ہوئی چیزوں کو اپنے اندھیرے گھر میں ڈھونڈنے کے بجائے چوک کی روشنی میں ڈھونڈ رہے تھے یا ڈھونڈ رہے ہیں۔ پروفیسر نارنگ اس رمز پر زور دیتے ہیں کہ غالب کو ہمیں اسی دھندلکے میں تلاش کرنا چاہئے جہاں وہ ہے یعنی اس کی ذہنی افتاد و نہاد میں، جو جدلیاتی ہے۔ وہ غالب پر بیدل کے اثرات کی نشان دہی کرتے ہوئے غالب اور بیدل کی شاعری میں مماثلت اور فرق دونوں کی نشان دہی کرنے میں بھی کامیاب ہیں۔ ذیل کی عبارت میں ملاحظہ فرمائیں

> "مخصوص شاعری تو اس پورے عہد میں تھی اور خوب بھی جانی تھی لیکن اگر لوگ بیدل کے روحانی نظام کو نہ پا سکے تو اس لیے کہ اول تو کسی میں بیدل کی سی ذہنی و تخیلی استعداد نہ تھی، دوسرے یہ کہ دانش ہند کے سرچشموں تک عام لوگوں کی رسائی نہ تھی۔ بیدل کے یہاں وجود کا تصور ہی جدا ہوا اور جیسا کہ ہے، یعنی برق جولانی یا انتہا پرکار۔ یہ اکائی سے زیادہ واحدی ہے۔ جب علم اور غیر علم دونوں ایک ہی سلسلۂ جاری یا حلقہ

دام خیال ہیں تو وحدت بھی اعتقاد کا عدد اُسے زیادہ مصغر
اصل الاصول سے عبارت ہے یعنی فلسفہ ثانی،
جو یوگ وشسٹھ کی قدیمی دانش کی بھی اساس ہے۔
واسکٹ کا پیدا کنندہ ہے جو سبک ہندی بالخصوص بیدل کے
بارے میں ہمارے تھیسس سے خاصی مطابقت رکھتا
ہے۔ وا گیش شکل نے اپنے پُر از معلومات مضمون میں
یہ بھی انکشاف کیا ہے کہ ضروری نہیں کہ مشنوی عرفان میں
برہمنت یوگ وشسٹھ سے آیا ہو، اس میں بہت کچھ ایسا
بھی ہے جو دوسرے ذرائع سے شعوری یا لاشعوری طور پر
آیا ہوگا، لیکن اس میں کلام نہیں کہ بعض تصورات ایسے
ہیں جو سوائے دانش ہند کے کہیں اور نہیں پائے
جاتے۔" (۲۰)

آپ نے غالب اور بیدل کے درمیان مماثلت کے پہلوؤں پر تو غور کر لیا، لیکن فکر میں رہے کہ دونوں کے شعری کلام میں ایک خاص طرح کا فرق بھی پایا جاتا ہے۔ پروفیسر نارنگ لکھتے ہیں:

"البتہ بیدل کائنات کو صوفی کی ماورائی نظر سے دیکھتے
ہیں جبکہ غالب دانش و آگہی کی برتری کو تسلیم کرتے ہیں
اور ارضیت پر زور دیتے ہیں۔ ہر چند کہ انسان کی
مرکزیت کا تصور وہ بیدل سے لیتے ہیں۔ لیکن اسے
انہوں نے غیر ماورائی اور ارضیت اساس بنا کر تمنا کی
بیتابی، آرزومندی اور شوق کی بے پایانی سے کہاں سے
کہاں پہنچا دیا۔" (۲۱)

مزید یہ کہ غالب پر فارسی پرستی کا ایسا الزام لگا ہے کہ کئی بار ان کی اردو کی اردو ایت پر بھی سوالیہ نشان لگایا جاتا رہا ہے۔ راقم بھی اس ذیل میں کسی سے کم گنہگار ہے۔ (دیکھیں مضمون سوال اصل، غالب اور اردو ایت)

ایسا نہیں کہ پروفیسر نارنگ کو یہ احساس نہیں ہے کہ غالب کی اردو کس طرح کی ہے کہ غالب چاہتے تو انہیں مضامین کو وہ میر کی سادگی والی زبان میں ادا کر سکتے تھے، لیکن پروفیسر نارنگ نے اس لسانی انتخاب کا بھی جواز فراہم کر دیا ہے اور وہ نظم کشا ہے:

"ابتدائے عمر میں غالب فارسی مصادر، فارسی توابع
فعل، فارسی مرکبات جار، فارسی ادوات، فارسی ضمیروں
اور بعض فارسی بندشوں کو یہ دیکھے بغیر کہ یہ اردو میں
کھپ سکتی ہیں یا نہیں، جوں کا توں باندھ دیتے تھے،
لیکن بعض صرفی و نحوی اجزا ایسے بھی ہیں جو اردو کے
اختراعی لسانی تھیسس سے میل نہیں کھاتے اور ان کا
شمول اردو میں شکر کی طرح نہیں بلکہ دودھ میں شکر کی
طرح ہے۔ زبانیں اپنے تھیسس اور مزاج کے مطابق
اپنے فیصلے خود کرتی ہیں، اس میں محض کوئی باہری زور
زبردستی نہیں چلتی۔ چہ جائیکہ کوئی شاعر محض زورگاری
کیوں نہ ہو۔ یہ کہ مصطلحات ضرور ہیں جہاں اندر کی
تخلیقی آگ اس نوعیت کی ہے کہ زبان پگھل جاتی ہے
اور معنیاتی آتش کدے سے اظہار کا لاوا ایسا بہتا ہے کہ
سب کچھ زیر و زبر ہو جاتا ہے، لیکن ہمہ وقت ایسا نہیں
ہوتا اور زبان یا عموماً ایسے تمام بیرونی صرفی و نحوی اجزا کو
جو اس کے انجذابی تھیسس کا حصہ نہ بن سکتے، مسترد کر
دیتی ہے یا پلٹ دیتی ہے۔ ملاحظہ فرمایئے فارسی کے
پورے کے پورے مصادر یا توابع فعل یا ان افعال سے
بننے والے اسمائے صفت یا ترکیبیں یا بندشیں جو اردو کا
راس نہیں آئیں، ان سب کو بعد میں خود غالب نے
ترمیم کر کے بدل دیا۔" (۲۲)

پھر انہوں نے اس الزام سے غالب کو بری اس لئے کیا ہے کہ ناقدین کی نگاہ غالب شعریات کے اصلی مزاج پر گئی ہی نہیں ہے۔ وہ یہ کہ غالب بظاہر سبک ہندی کی شعریات کے خوشہ چیں ہیں، لیکن بذات خود سبک ہندی پر اُن کے افکار ہندوستانی فلسفہ فکر کے جو اثرات ہیں، کے رشتوں پر ان سے پہلے کے ناقدین نے غور ہی نہیں کیا ہے۔ یہ پروفیسر نارنگ ہیں جنہوں نے سبک ہندی کے داخلے سے داخل ہندوستانی

جدلیاتی حرکیات اور متن کے رشتوں سے جوڑ کر اسے شواہد کی روشنی میں اشعار کے تجزیے اور تنقید کے حوالے سے اس مقدمے کو بھی اپنے طور پر ثابت کیا ہے۔

اگ ہو تو اس کو ہم سمجھیں لگاؤ
جب نہ ہو کچھ بھی تو دھوکا کھائیں کیا

''مزے کی بات ہے کہ وہی غالب جو فارسیت کے غلو کے لیے مطعون ہیں، بھاشا کے دو دیسی لفظوں 'لاگ اور لگاؤ' سے عجیب ہنرمندی کا کام لینے میں کارگر ہیں۔ کیا یہ حقیقت نہیں کہ شعر کا سارا مزہ ان دونوں معمولی دیسی لفظوں کے رہاؤ و تضاد کو گردش میں لانے اور ان میں تخلیقی تشخیص ڈال کے ان کے معمولی پن کو غیر معمولی بنا دیتے ہیں میں ہے؟'' (۲۳)

''مسئلہ فقط اردو سے قطع نظر کرنے یا فارسیت میں حلول کرنے کا تھا ہی نہیں، یعنی نوعیت کے اعتبار سے مسئلہ فقط لسانی نہیں تھا، یا اتنا شعر کے خارجی لباس کا نہیں جتنا شعری عمل کی داخلی روح یا اندرونی نظام کا تھا۔'' (۲۴)

جو یہ کہے کہ ریختہ کیونکے ہو رشک فارسی
گفتۂ غالب ایک بار پڑھ کے اسے سنا کہ یوں

پروفیسر نارنگ کے ایک اور تنقید سے شارح اور نقاد ہونے کے ناتے میں نے یہ محسوس کیا کہ پروفیسر نارنگ کی ذہنی ساخت بھی جدلیاتی طریق کار میں رچی بسی ہے۔ وہ ابتدا تا حال عموماً اپنے تنقیدی متون میں حقیقت کے معمولہ تصور اور گھسی پٹی ڈگر سے ہٹ کر ہمیشہ پانسہ پلٹ دینے کے قائل رہے ہیں۔ لہٰذا اسلوبیات کے میدان میں انہوں نے راستہ نظری بحث کے بجائے اطلاقی اسلوبیات والا اپنایا اور اسلوبیات کے اس راستے پر چلنے کے بجائے کہ جس پر حد درجہ معروضی ہونے کے نام پر حد درجہ میکانکی ہونے کا الزام لگایا گیا ہے اسے ترک کیا اور اسلوبی مطالعے کی معنویت کی تہہ تک پہنچنے اور اسلوب کو مجرد ہیئت نہ سمجھتے ہوئے غیر روایتی اسلوبیاتی مطالعات پیش کیے مگر ان کی ان اسلوبیاتی مطالعات خاص کا حصہ غالب نہ بن سکے تھے۔ دراصل تب سے اب تک ان کے ذہن میں غالب کا غیر روایتی مطالعہ پیش کرنے کا ذوق و شوق کنڈلی مار کر بیٹھا تھا۔

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ پروفیسر نارنگ نے پچھلے کئی برسوں کی ریاضت، تعبیری کی بصیرتوں اور اس سے پہلے اسلوبیاتی مدون کی مساوی گہرائیوں کو جیسے غالب کے متن کی تعبیر و تنقید کے لیے بچا کر رکھا ہو جو مناسب وقت پر ظہور پذیر ہوگی۔

پوری کتاب میں متعدد اہم تنقیدی نکات انتہائی معنی خیز، تجزیاتی حسن سے مزین نظر آتے ہیں جو پروفیسر نارنگ کا اختصاص رہے ہیں۔ پہلی بات تو یہ کہ انہوں نے غالب کے اشعار میں جا بجا افعال کے تخلیقی استعمال کا تجزیاتی مطالعہ پیش کرتے ہوئے بھی غالب کی جدلیات فکر کی گردش کا ایک اہم حوالہ افعال کے تخلیقی استعمال کو بھی قرار دیا ہے۔ ذہین قاری یہ جانتا ہے کہ کسی زمانے میں اردو کے ایسے نقاد حسن عسکری نے اپنے مضمون ''قطع افعال'' میں غالب سے یہ شکایت کی تھی کہ غالب حاوروں اور افعال سے حد درجہ اجتناب کرتے ہیں اور عرش سے پرے کسی مکان کی تلاش میں رہتے ہیں۔ یعنی ماورائی ذہن رکھتے ہیں پروفیسر نارنگ نے غالب کے اشعار میں جا بجا افعال کے تخلیقی استعمال کے تجزیے سے حسن عسکری کے اس نتیجے کو بغیر نام لیے ایک طرح سے تمام کر دیا ہے۔ یعنی کہ غالب کا افعال کے تخلیقی برتاؤ کا انداز نظر ان کے حد درجہ اپنی زمین سے جڑے ہونے کا کھلا ثبوت ہے۔ اس کتاب کے 678 صفحات میں جہاں جہاں اسلوبیاتی تجزیے کی ضرورت محسوس ہوئی ہے عمیق طور پر یہ تمام و کمال نظر آتا ہے۔ دوسرے یہ کہ انہوں نے کتاب میں 'خموشی کی زبان' اور 'انسانوں سے بھری اس دنیا میں زبان کی موجودگی اور اس کی فطرت پر بھی غیر روایتی قسم کی بحث کی ہے۔ اردو کے کسی نقاد کے یہاں اس بلاغت کے ساتھ یہ بحث غالب کی تفہیم کے سلسلے میں یا کسی بھی دیگر شاعر کی تفہیم کے سلسلے میں نظر نہیں آتی۔ غالب کے شعری متن میں موجود شونیتا مماثل 'طور' کو سمجھنے اور

سمجھانے کے لیے یہ طباطبائی لکھتے ہیں۔ علاوہ ازیں اس بات کا بھی خلاصہ کیا گیا ہے کہ غالب کے متن میں ثنویتا مسائل طور پا جدلیات کی گردش کی آج کے زمانے میں کیا اہمیت ہے۔ یعنی انیسویں صدی میں غالب کے اس شعری طریق کار کے ذریعے آج طرح طرح کی تھیاریت میں گھرے انسان کو کس نوع کا سبق ملتا ہے یا تھیاریت سے نجات کیسے مل سکتی ہے۔ آگے ان جملہ مذکورہ بالا مفروضات کے حوالے سے اقتباسات پیش کیے جاتے ہیں جن میں پروفیسر نارنگ کی تنقید محض تنقید کے بجائے 'فوق تنقید' (Meta Criticism) کے قالب میں ڈھلتی نظر آتی ہے اور اس سے بڑھ کر خود پروفیسر نارنگ کا جدلیاتی ذہن اور ان کے جینے میں تہذیبی وجدان کا نور باطنی لہریں لیتا نظر آتا ہے۔ وہ اقتباس جو اب پیش کی جائیں گی ان کو پڑھتے ہوئے آپ کو اندازہ ہوگا کہ پروفیسر نارنگ نے اس کتاب میں ایسی تخلیقی نثر کا رہنما بنایا ہے جو تنقیدی نثر کی معروضی دنیا کو زیر و زبر کیے بغیر کس طرح تخلیقیت کا جادو جگاتی ہے۔ ملاحظہ فرمائیں۔

ابن مریم ہوا کرے کوئی
میرے دکھ کی دوا کرے کوئی

"اردو اور بھاشا میں بہت سے سوالیہ لفظ اور ضمیریں 'ک' سے شروع ہوتی ہیں، جیسے کوئی، کسی، کیا، کون، کہیں، کب، کیسے وغیرہ۔ جب ان میں سے کوئی لفظ ردیف کا حصہ ہو تو غزل کی داخلی وحدت میں استفہامیہ عنصر کا در آنا لازمی ہے اور اگر یہ مضارع کے ساتھ ہو، جیسے ہوا کرے کوئی، دوا کرے کوئی، جیا کرے کوئی تو توقع نفی کا نہ نکلنا ناممکن ہے جو اس بے مثال غزل کی تکثیریت کی خصوصیت خاصہ ہے۔ یعنی اعجاز ابن مریم رواج کھلے ہی برحق ہو میرا دکھ لادوا ہے کون مسیحا اور کیسی مسیحائی۔ شعر کا لطف معمولہ مسیحائی کے رد میں ہے۔" (۲۵)

مزید دیکھیے۔

اک لو بہار ناز کو تاکے ہے پھر نگاہ
چہرہ فروغ مے سے گلستاں کیے ہوئے

"نظم طباطبائی نے لکھا ہے کہ 'تاکے ہے' مرزا نے تاک اور تکنے کی مناسبت سے کہہ دیا ہے، یہاں 'اعوذ' ہے، کہنا چاہیے تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ 'لی' اعوذ' ہے اس سے اگلے شعر میں موجود ہے اور ہر فعل کی اپنی کیفیت ہے۔ تاک اور تکنے کی نسبت معمولی نسبت ہے اور یہاں اس کا مقام بھی نہیں۔ 'تاکے ہے' میں جو بات ہے 'اعوذ' سے ہے' میں نہیں ہے۔ غور طلب ہے کہ ہر اچھا ایک فعل سے بندھا ہوا ہے جو لفظی ردیف کا تموج پیدا کرتا ہے۔ اس کلائمکس کے بعد آخری تین شعر اختتام کے ہیں جو تصور جاناں کی ٹھہری ہوئی پرسکون آرزومندی پر ختم ہوتے ہیں۔" (۲۶)

حضرت غالب کے اشعار میں کسی کو قطع افعال کا منظر نظر آتا ہے تو حضرت طباطبائی کو فعل 'تاکنا' غیر فصیح معلوم ہو رہا ہے۔ معلوم ہونا چاہیے کہ فصاحت کا راز یہ ہے کہ عامل صحیح اسم کے ساتھ صحیح فعل کا استعمال کرے۔ پروفیسر نارنگ نے اشارہ کیا ہے کہ ہر اچھا ایک فعل سے بندھا ہوا ہے جو لفظی ردیف کا تموج پیدا کرتا ہے۔ غالب کے یہاں تخلیقی افعال کے استعمال کے اسلوبیاتی تجزیے کے ساتھ ساتھ پروفیسر نارنگ نے غالب کی غزلوں کی ردیفوں کا بھی غیر روایتی مطالعہ پیش کیا ہے اور اپنے قضایا جدلیاتی وضع کی گردش جو ثنویتا کا جوہر ہے کی توضیح و تشریح میں مدد لی ہے۔

ہم نے مانا کہ تغافل نہ کرو گے لیکن
خاک ہو جائیں گے ہم تم کو خبر ہونے تک

"افسوس کہ ابھی غالب کی ردیفوں اور ان کی معنیاتی فضا بندی پر قاعدے کا کوئی کام نہیں ہوا ہے۔ اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ردیفوں میں اکثر و بیشتر حروف جار، افعال امدادی، افعال یا کثیر الاستعمال سہل

وسیع الفاظ آتے ہیں جن میں طویل صوتوں اور
تکریر کی تکرار ہوتی ہے جو روانی، نغمگی اور کیفیت کی
حال بندی میں مدد دیتی ہے۔ غالب کے یہاں معنی کی
کرشمہ کاری کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ وہ سامنے کی
روایتوں سے اور معمولی الفاظ و اسالیب کی الٹ پھیر سے
ایسے ایسے معنی نکالتے اور وہاں بندی کرتے ہیں کہ
دیکھتے بنتی ہے۔ غزل کے ہر شعر کا مفہوم ہر چند کہ
الگ ہوا کرتا ہے تاہم ہم نے مانا کہ اگر مطلع کے
معنیاتی تسلسل میں پڑھا جائے تو شعر کا لطف دوبالا
ہو جاتا ہے۔ اختصار تو ہے ہی، یہاں منطقی کی
پرچھائیں بھی ہے۔ مانا کہ عاشق کا سینہ امید سے بھرا
ہوا ہے کہ محبوب کرم کرے گا ہی کرے گا۔ تغافل نہ
کرو گے میں ہر چند کرتی ہے، لیکن اس کی تہ میں
اثبات ہی اثبات ہے یعنی امکان ہے کہ کرم کرو
گے۔ تاہم تم کو خبر ہونے تک میں ایک لمبی مدت
درکار ہے۔ طنز کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ بظاہر
خاک ہو جائیں گے ہم میں کچھ ہوتا' بتایا گیا ہے اور
ہوتا میں اثبات کا شائبہ ہے، لیکن بطور محاورہ ختم
ہو جاتا مٹ جاتا۔ ظاہر ہے کہ حسن معنی توقع کے رد
اور کتنا کش میں ہے۔'' (۲۷)

مذکورہ بالا اقتباس سے دو نکات ابھر کر سامنے آ جاتے ہیں کہ غزل کی
شعریات (جس پر پروفیسر نارنگ نے اس کتاب میں مسلسل بحث کی
ہے) کا تقاضا ہے کہ ہم غزلیہ شاعری کی تعبیر و تنقید کے وقت کی
روایتوں کو بھی نظر انداز نہ کریں۔ دوسری اہم بات یہ کھل کر سامنے آئی
ہے کہ یہ روایت ہی ہے جو غزل میں معنیاتی تسلسل کو قائم رکھتی ہے
اور جدید تر کوشش کا کھیل تو اپنی جگہ پر ہے ہی۔ اب ذرا مندرجہ ذیل
عبارت میں غالب کے مشہور زمانہ شعر کی توضیح و تشریح کے ساتھ ساتھ
تجزیہ اور تنقید کا یہ طور بھی ملاحظہ فرمائیے۔

نہ تھا کچھ تو خدا تھا کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا
ڈبویا مجھ کو ہونے نے نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا

''عجیب و غریب شعر ہے۔ یہ بھی ان اشعار میں ہے
جن پر سہل ممتنع ہونے کا دھوکا ہوتا ہے۔ شعر میں چار
ٹکڑے ہیں، چاروں کی اساس ہیں اور چاروں مل کر
اس تردیات کی تشکیل کرتے ہیں جو معنی کو پہلو در پہلو
کھول دیتی ہے۔ پہلا ٹکڑا بیانیہ ہے کہ سب کچھ بھی
نہیں تھا تو خدا تھا۔ دوسرے ٹکڑے میں اسی قول کو بالا
قرار پلٹ دیا ہے کہ اگر کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا۔ ایک
حقیقت سامنے آ گئی جس سے انکار ممکن نہیں۔ اب اسی
مسئلہ کو پلٹ کر کہا کہ اگر کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا، غالب سوال
اٹھاتے ہیں کہ نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا؟ 'میں' کی نسبت
'کچھ' سے ہے۔ سب طے ہے کہ کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا،
پس لازم آیا کہ میں نہ ہوتا تو خدا ہوتا۔ یعنی 'کچھ' ہونے یا
انسان ہونے کی مشکل سے بچ جاتا۔ شعر میں 'ہونا'
(To be) کی معنیاتی تشکیلیں پانچ بار آئی ہیں جس سے
معنیاتی کیفیت پیدا ہو گئی ہے جو بجائے خود ابداع و
نادر کاری کی کنہ ہے۔ دیکھا جائے تو 'تھا' بھی 'ہونا'
ہی کی قبیل سے ہے (بطور ماضی)۔ اس طرح پہلے چار
بار اور پھر تین بار۔ لطف کا ایک پہلو یہ ہے کہ پہلے
مصرع میں 'ہوتا'' 'کچھ' کے ساتھ اور دوسرے میں ہوتا
'میں' یا 'مجھ' کے ساتھ آیا ہے۔ 'کچھ نہ ہوتا' میں نہ
ہونا مقابل ہے خدا ہونا کے۔ پس لازم آیا کہ خدا
کچھ نہ ہونے کا بدل ہے۔ اتنا معلوم ہے کہ بالکل کچھ
نہ ہونا ثنویہ ہے۔ منطقی طور پر انسانی ذہن زیادہ سے
زیادہ ثنویہ تک ہی جا سکتا ہے۔ (اور یہی میں آ گئی اور
اساس آزادی ہے۔)'' (۲۸)

غالب کا مذکورہ بالا شعر اگرچہ بظاہر منطق کے کھیل پر مبنی نظر آتا ہے مگر

اس کا اسیر نہیں ہے۔ یہاں تو ایک جمال اور معانی دونوں اپنی حدوں کو چھو رہا ہے۔ منطق تو کسی نہ کسی فیصلے پر پہنچا دیتی ہے یہاں تو غالب نے یہ کہہ کر کہ آخر میں انسان نہیں ہوتا تو کیا ہوتا؟ ہستی کو لٹو کی طرح گھما دیا ہے۔ پروفیسر نارنگ کی اس کتاب کی قرأت کے لطف و انبساط کا اندازہ جس کی طرف اشارا آپ کی توجہ مبذول کی گئی ہے اس کے پیش نظر ہم کہہ سکتے ہیں کہ اپنی تازگی و عمیق فکری بدولت یہ کتاب غالب پر ایک زندہ متحرک اور معاون ساز کتاب ہی نہیں بلکہ آرٹ بن جاتی ہے۔ مزید دیکھئے۔

ہر چند ہر اک شے میں تو ہے
پر تجھ سی کوئی شے نہیں ہے

ہاں کھائیو مت فریب ہستی
ہر چند کہیں کہ ہے نہیں ہے

ہستی ہے نہ کچھ عدم ہے غالب
آخر تو کیا ہے اے نہیں ہے

"یہ شعر ان اشعار میں ہیں جو نسخۂ حمیدیہ کے آخر میں بڑھائے گئے۔ گویا یہ بیس برس کے بعد کی عمر کے لکھے گئے ہوں گے۔ یہ عمر اور حقیقت ہستی پر غور و خوض کی یہ نہج غالب کی افتاد ذہنی اور فکری بالیدگی کو دیکھتے ہوئے خاصا تعجب خیز ہے کہ عرفی، فیضی اور ظہوری، ظہوری سے بیدل تک مابعد الطبیعیاتی فکر کی جو روایت تھی اس میں مصدر ہستی، کائنات اور انسان کی ماہیت اور جملہ مظاہر کے باہمی رشتوں پر غور و خوض کرنا بطور ایک تعلیم کے تھا۔ غالب نے نو عمری میں اس روایت سے استفادہ بھی کیا، اس کو نبھایا بھی اور اسی کم عمری کے زمانے میں اس کو subvert بھی کیا۔ یعنی اس کی تقلیب بھی کی اور تنسیخ بھی۔ تقلیب و تنسیخ کے اس عمل میں ان کو سب سے زیادہ مدد جدلیاتِ نفی کے تفاعل سے ملی جس کا لاشعوری فیضان ان کو سبک ہندی کی تمثیل نگاری اور خیال بندی سے پہنچا تھا اور خود ان کی فطری اپج اور افتادِ نہاد نے سونے پر سہاگے کا کام کیا ہوگا۔ یہاں منقولہ اشعار میں پہلا شعر بظاہر سرسری ہے، لیکن دوسرا اور تیسرا شعر غیر معمولی ہیں اور غالب کی خاص سہل ممتنع سحر بیانی اور منطق شعری کے شاہکار ہیں۔ پچھلے شعر میں ہستی کی بات تھی۔ اب ہستی و عدم دونوں کو subvert کیا ہے یعنی دونوں پر خط تنسیخ کھینچا ہے: ہستی ہے نہ کچھ عدم ہے غالب۔ ہستی اور عدم ایک دوسرے کا الٹ ہیں، عرفِ عام میں اگر ہستی نہیں ہے تو عدم ہے اور اگر عدم نہیں ہے تو ہستی ہے۔ ہستی و عدم ایک binary صورت ہے جس کے دونوں عناصر دو طرفی کے نظام میں بندھے ہوتے ہیں۔ زبان کے اصل الاصول کی رو سے ایک کا وجود دوسرے کا قول ہے، یعنی لفظ یا تصور کا قائم ہی افتراقیت سے ہوتا ہے۔ لیکن غالب دونوں کی نفی کرتے ہیں، نہ یہ نہ وہ۔ گویا غالب زبان و معنی کی ایک بنیادی ترا مر معلق کر دیتے ہیں، جس میں صورت یا افتراقیت ہی کالعدم ہو جاتی ہے۔ یعنی جب یہ بھی نہیں اور وہ بھی نہیں تو پھر کیا؟ لہٰذا معنی کا کوئی پیکر قائم ہی نہیں ہوتا۔ یہ زبان کی سرحد اور اس سے بھی پرے جا نکلتا ہے یا خاموشی کی زبان، جس کو کیا تشکیل کی مدد سے بیان نہیں کر سکتے۔ غالب کی جرأتِ فکری اور جرأتِ انکار دکھا زبان کی حدود سے آگے جاتی ہے۔ یہ شعر یہ بھی نہیں رہ اسے استفہام یعنی سوالیہ صورتحال ہے۔ اکثر مصرع اس سے بھی بڑا کلیہ ہے 'آخر تو کیا ہے اے نہیں ہے' استفہام یعنی حیرت و استعجاب کا شق ہو کر رو شکستہ ہو جاتا یعنی ذات اور ذات کا 'غیر'، ذات یا

اس کے غیر سے کام کرنا غزل کی پہلے سے چلی آتی شعریات میں نہیں، لیکن اس کی شاید ہی کوئی مثال ہو کہ ذات کے 0000 کو انقلاب میں آخر تو کیا ہے کے بعد اے نہیں ہے کہہ کر مخاطب کیا ہو، یعنی وہ جو نہیں ہے وہ ہے بھی۔ گویا "نہیں + ہے" (اے اعظم ہیا شوہیہ) کو بطور علم پکارا گیا ہو، یعنی اے فلاں... اے نہیں اور ہونا محض بھی ہے، یعنی اے فلاں جو 'نہیں' بھی ہے اور 'ہے' بھی! اتنا ہی نہیں شروع کا حصہ ظلم کہہ وہ ذات میں حیرت نفی کا نقیب بن کر آیا ہے۔ یعنی اے نہیں (اے فلاں) جو نہیں ہے، آخر تو کیا ہے؟ غور طلب ہے کہ جو چیز ہے ہی نہیں، یعنی جس کا وجودی شوہیہ یعنی 'لا' ہے وہی 'نہیں' سے پوچھا جا رہا ہے کہ آخر تو کیا ہے؟ جب روایتی ہستی و عدم دونوں رد ہو گئے تو ذات بھی رد ہو گئی۔ جب ذات بھی رد ہو گئی تو (یعنی نفی در نفی در نفی یا نفی لامتناہی) تو پھر اس کی ماہیت کیا معنی۔ اس نوع کی فلسفیانہ فکر نہ روایتی وجودی تصوف کی مابعد الطبیعیات کا حصہ ہے نہ روایتی ویدانت کا۔ بھگتی کی روایت کوئی معمولی روایت نہیں۔ اس میں بہت وسعت اور گیرائی ہے کیونکہ ہندوستان میں آنے کے بعد تصوف میں بھی مختلف انواع اجناس پیدا ہوئے۔ صوفی سلسلوں نے بھی فلسفیانہ فکر کی کیا کیا تعاملی ہے، لیکن غالب کے یہاں اس نوع کا جو جدلیاتی تموج اور تخلیقی کاری اور ذہانت فکری ہے وہ اپنی نظیر آپ ہے، سوائے غیر مذہبی بودھی فکر کے کوئی دوسری نظیر ایسی نہیں جہاں اس نوع کی جدلیت اساس ہو اور وہ انکاری فکر ملتی ہو۔" (۲۹)

تجزیے کی ایسی حیرت انگیز مثالیں اور غالب کی قرأت کا یہ انوکھا طور پوری کتاب میں جس آب و تاب کے ساتھ نظر آتا ہے اس سے پڑھنے والا ایک داخلی تبدیلی سے گزرتا ہے۔ مصنف کی سائیں اس کتاب میں ایک فقرے سے جلتی ہوئی مثالوں کی جا سکتی ہیں۔ اسلوب کی حلاوت اور نثر نگاری کی درخشندگی، ایک ایک لفظ سوچ سمجھ کر استعمال کرنے کا التزام رویہ (استدلال کے ساتھ معقول اور متاثر کن لہجہ، وضاحت و صراحت کو (جو نثر نگاری کے آرٹ کا جوہر ہے) پروفیسر نارنگ نے اپنی اس کتاب میں جس بار کی سے ان خصائص کو اپنایا ہے اس پر تفصیل سے گفتگو ممکن نہیں۔ مذکورہ بالا عبارت کی قرأت اس امر سے ہمیں پوری طرح واقف کرا دیتی ہے کہ غالب کے یہاں جدلیاتی طور کس طرح کے تخلیقی رویے اور معنی آفرینی شعری عمل کا ناگزیر حصہ ہے۔ بیدل، غالب اور تخلیقی عمل کے تکرار انسانی زندگی کے لیے سانس کی طرح ضروری ہے۔ زبان کو بھی تغیرات کے ہی ذیل میں رکھ کر اس سے برأت کا جتن کرتے ہیں یا اسی زبان کے اندر رہتے ہوئے اسے غیر معمولی تصور یا حقیقت کی کنہ کا احساس دلانے کے لیے اسی زبان کو تخلیقی طور پر چیلنج کر کے اسے پھیلتے ہوئے اپنے سریت آلود تخلیقی تجربے کا احساس دلانے کے لیے شبد جال سے نکلنے کی ترغیب دیتے ہیں۔ ایسے مقامات پر غالب اور بیدل کے رشتے کی معنویت کا منفرد احساس بھی ہو جاتا ہے۔

پہلے یہ تو معلوم ہو کہ تخلیقی زبان کیا کر سکتی ہے اور کیا نہیں کر سکتی۔ اس کا جیسا احساس جتنا بیدل اور غالب کو تھا دیگر ان کی ہے۔ بیدل، شیخ و سرمطی کو کہتے ہیں کہ لفظ کے معنی لفظ ہی ہے جبکہ خیال کی حالت بے حد و حساب ہے یعنی معنی جدلیاتی ہے۔ اسی کتاب میں ایک جگہ بیدل کے ایک شعر میں معنی اور وقت کو ایک ہی شے قرار دیا گیا ہے کہ دونوں کو قرار نہیں۔ لہٰذا یہ بھی کہ غالب اور بیدل دونوں معنی کی اس کیفیت کو قرار کا متن یا قرار کا متن (جہانِ معنی) سے تعبیر کرتے ہیں۔ پروفیسر نارنگ نے غالب کے متن پر بڑی ہی باریک گفتگو زبان کے حوالے سے بھی کی

ہے اور کئی تہوں کو کھولا ہے اور متن پر یہ ساری بحث a random نہیں بلکہ تاریخی ترتیب یعنی غالب کے تخلیقی گراف کو نظر میں رکھ کر کی گئی ہے۔ ان کے ہر دور کے کلام پر نگاہ رکھی گئی ہے۔ اس کی ایک صورت ملاحظہ فرمائیں۔

زبان اہل زباں میں ہے مرگ خاموشی
یہ بات بزم میں روشن ہوئی زبانِ شمع

''زبان، اہل زبان، زبانی، بات، خاموشی، بزم، شمع، روشن، مرگ ہر ہر پیکر خیالی میں نسبت باہم دگر ہے اور شعر مناسبتوں میں گندھا ہوا ہے۔ زبان اور خاموشی جس طرح ایک دوسرے کی تکمیل کرتے ہیں، مرگ اور روشنی بھی ایک دوسرے کے معنی کی تکمیل کرتے ہیں۔ یہ سب خیالی پیکر ایک دوسرے کا حصہ ہیں۔ شمع کی لو شمع کی زبان ہے۔ روشن ہونا شمع کے لحاظ سے ہے کہ شمع بزم میں روشنی پھیلاتی ہے۔ یہاں روشن ہوئی بہ مفہوم معلوم ہوتا ہے یعنی یہ بات شمع کی زبانی معلوم ہوئی کہ شمع کی زبان یا اس کی لو کا خاموش ہو جانا اس کی موت ہے۔ طرفہ یات تھی کی وہ بات اس میں ہے کہ آثار موت کہانی کا اختتام نہیں کیونکہ بجھ جانے کے باوجود خاموشی وہ سب کچھ کہہ رہی ہے جو شمع اپنی زبان سے کہہ رہی تھی جس کا اس شعر میں ذکر ہے۔'' (۳۰)

از خود گزشتگی میں خموشی پہ حرف ہے
موج غبار سرمہ ہوئی ہے صدا مجھے

''غالب کے یہاں زبان کے تناظر میں خموشی اور غبار سرمہ کا خیالی پیکر بار بار ابھرتا ہے۔ سرمہ کھا جانے سے آواز دب جاتی ہے اور صدا سنائی نہیں دیتی۔ اس اعتبار سے موج غبار سرمہ خموشی کا خیالی پیکر ہے۔ لیکن خموشی زبان و معنی کا سرچشمہ بھی ہے۔ خود گزشتگی یعنی خود فراموشی

عشق کا لازمہ ہے یعنی میں اس منزل میں ہوں جہاں سے مجھے جو کچھ کہنا ہے خموشی ہی کی زبان سے کہنا ہے۔'' (۳۱)

آگے پروفیسر نارنگ زبان کی نارسائیوں اور اس کو سب کچھ سمجھ لینے کے طور کی تعلی کو لیتے نظر آتے ہیں۔

''یہ دنیا ایسی جگہ ہے جہاں زبانیں ہی زبانیں ہیں، جہاں زبانیں ہی زبانیں ہوں وہاں کوئی زبان نہیں ہوتی۔ ایک دھوبی کرتا ہے کہ بھگوان لفظ سنسکرت جانتا ہے۔ غیر ذات سنسکرت کو ہاتھ لگائے تو کانوں میں سیسہ ڈلوا دیتے تھے۔ خدا بھی ایک دوسرے کی زبان نہیں سمجھتے یعنی کوئی زبان اصل زبان نہیں ہے۔ ویسے میں طلسم کدہ کائنات لفظ ایک زبان سے کھلتا ہے یعنی خاموشی کی زبان سے اور انسان اسی زبان کو بھول گیا ہے۔'' (۳۲)

اردو میں غالب پر لکھی گئی یہ سب سے آخری کتاب موجودہ دنیا کے گرانمیں، دہشت گردی، صارفیت، بربریت کے بلاؤ ہونے یا ترقی و فراوانی کے گھر، اندھا پرستی، فرقہ واریت، ایٹمی خطرات، آلودگی، سیاست کا چہرہ بازار میں تبدیل ہو جانا جیسے مسائل سے جوجھتے ہوئے انسانیت کے زخموں پر ایک مرہم اور شرف انسانیت کی بازیافت کی بھی ایک کوشش ہے۔ پروفیسر نارنگ نے جس طرح سے اجارہ داری کا حوالہ دیا ہے نیز اس خدا کے نام پر خدا اس کو بانٹ لینے کی جو سازش انسان میں پائی جاتی ہے ان جملہ مسائل سے نجات کا راستہ اور شرف انسانی اور تکثیریت کے احترام کو قرار دیا ہے تو گویا وہ غالب کی مرکزی معنویت پر اصرار کر رہے ہیں جو بے لوث ادبیت پر زور دیتی ہے اور انسان کے چھوٹے اور پابند ہونے کے خلاف آواز اٹھاتی ہے۔

غالب کے تجزیاتی طور سے پروفیسر نارنگ کا ذہن بہت پہلے سے مانوس ہے۔ آپ پروفیسر نارنگ کی جملہ تصنیفات میں جھانکیں تو پائیں گے کہ یہ وہی فکر و فلسفہ ہے جس کو کوئی نہ کوئی لکھوا کر اپنے

تنقیدی متون میں اٹھاتے رہے ہیں۔ ان سبھی مثالوں سے قطع نظر منٹو پر لکھا گیا ان کا مضمون بعنوان "منٹو کی نئی پرعظمت، معتبر اور خالی سنسان ٹرین" پڑھیں۔ عنوان میں ہی لفظ خالی آ جانے سے تو لفظ خالی اردو کے محاورے میں گھس بیٹھ گیا ہے اور ہر کس و ناکس کے استعمال میں ہے، لیکن پروفیسر نارنگ نے اپنے مضمون کے عنوان میں اس لفظ کو عامیانہ معنی میں استعمال کیا ہی نہیں ہے بلکہ خالی شوشہ ہے۔ اس مضمون سے ماخوذ مندرجہ ذیل عبارت پڑھیں:

"یہاں بہت سوں کو بابو کا ذکر بے محل لگے گا، کیونکہ یہاں نہ تو کوئی کسبی ہے نہ ہی نجات کا کوئی پہلو ہے۔ دیکھا جائے تو گناہ اور ثواب اور سزا و جزا کا بھی کوئی مسئلہ نہیں۔ اوپر منٹو کے بعض افسانوں کے مختلف کرداروں اور ان کے مختلف رویوں کا ذکر کیا گیا ہے۔ ان کو آواز کہا گیا۔ گھاٹن عورت پوری کہانی میں شاید ایک لفظ بھی نہیں بولتی، لفظ جب بارش میں شرابور ہوتی کی گاتھا اس سے نہیں کھلتی تو وہ علامتی معنی میں مراقبی میں بدل جاتی ہے۔ پوری کہانی میں سوائے اس ایک لفظ کے خاموشی اور سناٹا ہے اور یہ خاموشی اور سناٹا اور گھاٹن کا خاموش وجود وہ "آواز" ہے جو کہانی میں گہری معنویت قائم کرتی ہے۔ اس کہانی کو موسموں کے آنے جانے، بارش کی بوندوں کے گرنے اور دھرتی کی پیاس کو کوکھ کے بھیگنے، بارش اور پیاس کی تلاش کی تعبیر کے طور پر بھی پڑھا جا سکتا ہے اور اس میں کیا سریت اور وارفتگی ہے۔ اس کہانی کو جنسی تلذذ کی کہانی کے طور پر پڑھنا منٹو کی توہین کرنا ہے۔ پوری کہانی میں گھاٹن کا تصور جسمانی کم اور ماورائی زیادہ ہے۔" (۳۳)

مذکورہ بالا عبارت میں گھاٹن لڑکی کا بکھرنا، بارش، بے تکلفی کی حالت میں نظر آنا ہی اس متن میں معنی کی گہری تہوں کو پیدا کرتا ہے۔ دراصل پروفیسر نارنگ کے خاموشی سے متعلق نکات کی معنویت تب سمجھ میں آتی ہے جب ہم خاموشی کی جہتوں پر غور کرتے ہیں۔ دراصل یہ تخیلی زبان کا جوہر ہے۔ اس حوالے سے مولانا رومی کو بھی پڑھا جا سکتا ہے۔

دیکھا جائے تو خاموشی کی زبان ایک سماجی ساخت بھی ہے۔ نماز کے درمیان خاموشی، جنازے میں خاموشی واقعتاً خاموشی نہیں ہے بلکہ خدا سے ہم کلام ہونا ہے۔ خاموشی کو خدا کی پہلی زبان قرار دیا گیا ہے۔ اسی لیے جب ہم بدھ کی خاموشی یا مون کے اسرار کا مطالعہ کرتے ہیں تو یہ گرہ اور کھل کر سامنے آ جاتی ہے۔ یہاں یہ جان لینے کی ضرورت ہے کہ حقیقت اور خاموشی کے درمیان ایک گہرا رشتہ ہے۔ بودھی روایت میں خاموشی معنویت اور آزادی سے بھرپور ہے۔

یہی وجہ ہے کہ وہ بیدلؔ ہوں یا غالبؔ یا غالبؔ پر کام کرنے والے پروفیسر نارنگ، سوچنے کے اس طور اور شرف انسانی کے جوہر کو ہم عصر صورتحال اور ان کے زوال کے خلاف احتجاج کا ایک قرینہ قرار دیتے ہیں۔ اس سے یہ بات کھل کر سامنے آ جاتی ہے کہ پروفیسر نارنگ نے اپنی جڑوں کی طرف یعنی ماضی میں غوطہ کیوں لگایا ہے؟ اور غالب کے متن سے موتیوں کو باہر لانے پر کیوں آمادہ ہوئے ہیں؟ ہم خواہ مخواہ کے بکھیڑے میں بھٹکتے رہتے ہیں بلکہ ہر شے اندر سے خالی ہے تو یہ بکھیڑا بھی ایک بھرم ہے۔ اس کا وجود ہی نہیں۔ ہم زبان کے نام پر انسانوں کی زبان کاٹنے لگتے ہیں۔ مذہب کے نام پر قتل عام کرتے ہیں۔ اپنی ہوئی انسانوں کا انبار لگاتے ہیں۔ کتاب کے آخر میں پروفیسر نارنگ نے اکیسویں صدی کا منظر نامہ اور غالب شعریات میں لکھا ہے کہ:

"کلی علمیات اور شعریات سب سے زیادہ زور معنیاتی تکثیریت، تجسس اور بازشوفی پر دیتی ہے اور غالبؔ کی جہانیاتی تکثیریت کا آزادگی و کشادگی پر زور دینا اور طرفوں کو کھلا رکھنا گویا مابعد جدید ذہن سے خاص نسبت رکھتا ہے۔" (۳۴)

اور ساتھ ہی انہوں نے اپنے غیر روایتی مطالعے کی سطح پر بھی آج کے تناظر میں روشنی ڈالی ہے:

"آج کے منظر نامہ پر نازی ازم کی بدنام زمانہ تھیوری کے بعد Zionism صہیونیت اور اس نوع کے تمام نسلی اور فرقہ وارانہ رجحانات، فاشزم، نسل پرستی اور علاقائیت کی جو ترین شکلیں ہیں جو ثقافت کی اپنی اپنی اجارہ داری، عصبیت اور برتری کے نام پر لاکھوں کروڑوں بے گناہوں اور معصوموں کا خون بہانے کو جائز سمجھتی ہیں۔ اس منظر نامہ میں غالب کے جدلیاتی رویوں کی معنویت، اس کی بے لوثی وسیع المشربی اور آزادگی و کشادگی کی اہمیت اور بھی بڑھ جاتی ہے۔"(۳۵)

آج ہم سب اس آزادی اور شرف انسانی کی بحالی کی ضرورت کو محسوس کر رہے ہیں جسے صدیوں پہلے بیدلؔ اور غالبؔ نے انسانیت کا جوہر قرار دیا تھا۔ آج الفاظ بے معنی بے رس شور میں بدل چکے ہیں۔ جذبات، خلوص، وفا، ایثار، یعنی لفظ سے ماری الفاظ کا ایک شور بے ہنگم ہمارے چاروں طرف ماحول کو لرزہ براندام کر رہا ہے کہ آج کی دنیا خارج محض کی دنیا بن چکی ہے۔ اس نے داخلی دنیا کی قیمت پر خارج کی بیکار چمک دمک کو فروغ دیا ہے۔ ایسے میں انسانیت کے شرف کو حاشیے سے مرکز میں لانے کا عمل کیا بیدلؔ، غالبؔ اور ہمارے زمانے کے فلسفہ اور تہذیبی وجدان کا کلامیہ نہیں؟ پروفیسر نارنگ کی اس زندہ کتاب نے ہمیں یہ سمجھایا ہے کہ باہر کی دنیا چاہے جتنی بھی اہم کیوں نہ نظر آئے زندگی کا جوہر یا اصلی ہیرا بے لوثی میں ہے۔

پروفیسر نارنگ نے غالبؔ کی نئی باریک بین قرأت سے تمام حقائق کو گہری معلومات کی روشنی میں ہزاروں سال پر محیط ہندوستانی دانشوری کی تحقیق اور پہچان پلک کے بعد سب کے سامنے رکھا ہے۔ سبک ہندی اور بیدل ہی غالبؔ کی غیر روایتی شعریات Fountain Head ہیں نیز حقائق سے متعلق یا معنی سے متعلق شعریات کا تنقیدی جدلیاتی فکر ہے جہاں حقائق کے ہر رخ کو نظر میں رکھنے کا کشادہ رویہ ملتا ہے۔ دراصل غالبؔ نے اسے آزادگی، کشادگی اور تکثیریت کے سروں میں ایسا اٹھایا ہے کہ جس کی تکثیر نہیں ملتی۔ یہ نظر جو کھلے پن اور شمولیت نیز تکثیریت کے جشن چار پہ لا نور بکھیر رہی ہے وہی نور کی دنیا میں پروفیسر نارنگ نے اپنے قارئین کو اپنے جادوئی قلم سے کھینچ لیا ہے اور بتایا ہے کہ ہم غالب کے متن کو اپنے باطنی وجدان اور زندہ تخلیقی احساس کی آنکھوں سے ہی پڑھ سکتے ہیں اور آگہی اور مسرت کی ایک ایسی دنیا میں جا سکتے ہیں جس کی تشکیل بیدلؔ اور غالب نے کی ہے، لیکن اس انتہائی مشکل بازیافت کا ناقابل فراموش کارنامہ اردو کے ایک جید نقاد اور دانشور گوپی چند نارنگ نے کیا ہے جس سے ایک نیا غالبؔ سب کے سامنے آ گیا ہے۔

❀❀❀

مصادر

(۱) Harold Bloom, The Anxiety of influence, 1973

(۲) گوپی چند نارنگ، غالب معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات، ساہتیہ اکادمی، ۲۰۱۳ء، ص: ۱۳، ۱۴

(۳) انتظار حسین، غالب معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات، پاکستانی ایڈیشن کا دیباچہ

(۴) مکتوب، انتظار عارف، بنام، اشفاق حسین، ۸ جولائی ۲۰۱۳ء

(۵) The Hindu Friday (August-2,2013) Review, by Shafe Qidwai on Ghalib Revisited

(۶) عہد نامہ، رائچی، مدیر، ڈاکٹر سرور ساجد، جلد ۱۶، شمارہ ۳۸، ۳۷، اکتوبر ۲۰۱۳ء تا مارچ ۲۰۱۴ء، مضمون: الہامی تخلیق کی خیال افروز تفہیم، مشتاق صدف، ص: ۳۹

(۷) گوپی چند نارنگ، غالب معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات، ساہتیہ اکادمی، ۲۰۱۳ء، ص: ۴۰، ۴۱

(۸) ایضاً، ص: ۴۶۸

(۹) ایضاً، گوپی چند نارنگ، غالب، ص: ۷۳

(۱۰) ایضاً، ص: ۱۱۳

(۱۱) ایضاً، ص: ۷۷

(۱۲) گوپی چند نارنگ، غالب معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات، ساہتیہ اکادمی، ۲۰۱۳، ص: ۸۳

(۱۳) ایضاً، ص: ۹۲۹

(۱۴) ڈاکٹر بھوری ناتھ سنگھ، بھارتیہ درشن، اسٹوڈنٹ فرینڈ اینڈ کمپنی، چندہ وشودیالیہ مارگ، دارالحکومت، ۱۹۷۳، چترتھ سنسکرن، ص: ۲۶۰

(۱۵) گوپی چند نارنگ، غالب معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات، ساہتیہ اکادمی، ۲۰۱۳، ص: ۹۰

(۱۶) Fabio Gironi Journal of Indian Philosophy and Religion vol.15(2012), ص: ۱۵، دیکھیں www.academia.edu

(۱۷) ایضاً، ص: ۳۶

(۱۸) گوپی چند نارنگ، غالب معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات، ساہتیہ اکادمی، ۲۰۱۳، ص: ۱۹۶

(۱۹) گوپی چند نارنگ، غالب معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات، ساہتیہ اکادمی، ۲۰۱۳، ص: ۱۳۹، ۱۳۷

(۲۰) گوپی چند نارنگ، غالب، ایضاً، ص: ۲۲۸، ۲۲۹

(۲۱) گوپی چند نارنگ، غالب، ایضاً، ص: ۲۰۰

(۲۲) گوپی چند نارنگ، غالب، ص: ۲۹۷

(۲۳) گوپی چند نارنگ، غالب، ص: ۳۱

(۲۴) گوپی چند نارنگ، غالب، ص: ۲۵۸

(۲۵) گوپی چند نارنگ، غالب، ص: ۳۳۳

(۲۶) گوپی چند نارنگ، غالب، ص: ۳۳

(۲۷) گوپی چند نارنگ، غالب، ص: ۳۶۶

(۲۸) گوپی چند نارنگ، غالب، ص: ۳۱۵، ۳۱۶

(۲۹) گوپی چند نارنگ، غالب، ص: ۵۱۵، ۵۱۸

(۳۰) گوپی چند نارنگ، غالب، ص: ۳۱۵

(۳۱) گوپی چند نارنگ، غالب، ص: ۳۲۷، ۳۲۸

(۳۲) گوپی چند نارنگ، غالب، ص: ۳۶۵، ۳۶۶

(۳۳) گوپی چند نارنگ، کلیات شعریات، نیو کنگل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۹، ص: ۸۷، ۸۸

(۳۴) گوپی چند نارنگ، غالب، ص: ۵۶۶

(۳۵) گوپی چند نارنگ، غالب، ص: ۴۵

❀❀❀

ولی کے کلام میں ایک بڑی خوبی ہے اس زمانے کے شعرا کی طرح کہ وہ مناسبت لفظی و معنوی پر بہت توجہ صرف کرتے ہیں۔ رام کلی بھی جہاں آیا ہے یا ہندو مثالی اساطیر یا پرانوں کے حوالے جہاں جہاں آئے ہیں، ان میں بھی کوئی نہ کوئی مناسبت لفظی و معنوی کا نکتہ ہے، کسی نہ کسی دوسرے لفظ کی وجہ سے وہ لفظ استعمال ہوا ہے جو ان کے ذہن میں حاضر ہے۔ "بند مت ہو سبحہ و زنار کا" تسبیح میں بھی گرہ ہے، زنار میں بھی گرہ ہے، بند میں بھی گرہ ہے۔ "مت ان سب کی نفی ہے اور شاعر زور دے رہا ہے آزادگی پر، وارستگی پر، liberalism پر، humanity پر، اسی طرح سے ایک اور شعر ہے۔ یہ بالکل وہی ہے جو وحدت الوجود یا ویدانت کا مسلک ہے، کوئی ویدانتی بھی اس سے بڑھ کر کیا کہے گا کہ حقیقت ہر جگہ جلوہ گر ہے اور خدا کی ذات یا برہمہ (قادر مطلق) کی ذات ذرے ذرے میں سمائی ہوئی ہے۔ یہ صفات پر ذات کا اطلاق ہے۔ (انتہیٰ نامہ نما، گوپی چند نارنگ نمبر، ص: ۳۶۵)

خاموشی بطور زبان اور غالب شعریات

ہستی میں نہیں شوخی ایجاد صدا ہے

• مشتاق صدف

نواسید جا کا شعر ہے۔

325 یک الف اثل نہیں صیقل آئینہ ہنوز
چاک کرتا ہوں میں جب سے کہ گریباں سمجھا (۱)

بارے اول آشوب کے نام ایک خط (1868) میں خود غالب نے اس کے بارے میں لکھا ہے

"پہلے یہ سمجھنا چاہیے کہ آئینہ عبارت فولاد کے آئینہ سے ہے اور فولادی آئینوں میں جو ہر کہاں اور ان کو صیقل کون کرتا ہے؟ فولاد کی اس چیز کو صیقل کرو گے، بے شبہ پہلے ایک لکیر پڑے گی۔ اس کو الف صیقل کہتے ہیں۔ جب یہ مقدمہ معلوم ہو تو اب اس مضمون کو سمجھئے ع

چاک کرتا ہوں میں جب سے کہ گریباں سمجھا

یعنی ابتدائے سن تمیز سے عشق جنوں ہے، اب تک کمال فن نہیں حاصل ہوا۔ آئینہ تمام صاف نہیں ہو گیا، بس وہی ایک لکیر صیقل کی جو ہے سو ہے۔ چاک کی صورت الف کی سی ہوتی ہے اور چاک جیب، آثار جنوں میں سے ہے۔" (۲)

خود غالب کی تشریح سے ظاہر ہے کہ ان کے یہاں معنی کی تشکیل اور کمال فن کا ریاض جدلیاتی تفاعل سے بندھا ہوا ہے یعنی دونوں لازم و ملزوم ہیں۔ علاوہ ازیں ایک مفہوم اور بھی ہے۔ دوسرے مصرعے کے چاک گریباں کی وجہ سے شعر واضح پر عشق جنوں ہے کہ اب تک کمال فن حاصل نہیں ہوا اور نہ وہ آئینہ استعارہ ہے قلب کا اور صیقل آئینہ یعنی صفائے قلب یہاں مراد ہے کمال فن یعنی شعر کا کمال یعنی آئینہ تک و شائبہ سے پاک ہوگا تو معنی کے نیرنگ نظر کو منعکس کر سکے گا لیکن ہنوز کمال فن حاصل نہیں ہوا۔ اس میں زبان کی ناری کا پہلو بھی ہے (یک الف اثل نہیں) کہ زبان باوجود کوشش کے معنی کی تمام جہات کی جلوہ نمائی پر قادر نہیں ہو سکتی۔

زبان کی ناری میں زبان کی خاموشی کے سر شامل ہیں۔ چنانچہ اس ضمن میں زبان اور خاموشی کے کردار کو نظر میں رکھنے کی ضرورت ہے جو جدلیاتی تفاعل میں حاصل ہے، اس لیے کہ جدلیاتی تفاعل زبان کی عمومیت کے خلاف پڑتا ہے، اکثر عام زبان یہاں پیچھے رہ جاتی ہے، زبان اور خاموشی کی حدیں پھیلنے لگتی ہیں اور خاموشی جو زبانوں کی زبان ہے، بغیر اس کے کارگر ہوئے معنی کی نادرہ کاری یا معنی بندی کا حق ادا نہیں ہو سکتا۔ زبان میں جو کچھ ہے گھسا پٹا، بیش یا افتادہ اور موصولہ ہے، خاموشی زبان کا غیر ہے، شوبیہ بطرز یعنی لا۔ طرفگی و ندرت کا خزانہ کا یعنی تاریکی، سناٹے یا نامعلوم میں ہے۔ زبان محدود ہے جبکہ خاموشی لامحدود ہے، نامعلوم امکانات سے لبالب بھری ہوئی۔ اکثر صوفیا اور شعرا نے زبان پر خاموشی کو ترجیح دی ہے اور معلوم سے نامعلوم کے سفر میں خاموشی سے معنی کا نور یا معنی نادرہ و نایاب کو کاڑھنے کی سعی کی ہے۔ آیئے دیکھیں کہ غالب اس سے کیسے عہدہ برآ ہوتے ہیں اور بیدل و سبک ہندی کے شعرا اس سے کیسے نبٹتے آئے ہیں۔ غالب کا یہ لتا ہوا شعر ہے۔

دیدہ ور آں کہ تا نہد دل بہ شمار دلبری
در دل سنگ بنگرد رقص بتان آزری

یعنی دیدہ وری تو یہ ہے کہ رقص بتان آزری کا جلوہ پتھر کا کلیجہ چیرنے سے پہلے نظر آنے لگے یعنی کوئی چیز پوشیدہ اس سے کہ قوت سے فعل میں آئے ذہن پر ظاہر ہو جائے۔" (۳) یہ معلوم سے نامعلوم کا

سفر ہے۔ شاعری میں تخلیق کا سفر بھی معلوم سے نامعلوم کو خلق کرنے کا سفر ہے۔ زبان میں ہر شے معلوم ہو یا ہو سکے ایسا نہیں ہے۔ زبان میں جتنا معلوم ہے اس سے کہیں زیادہ معدوم ہے مگر زبان کے تاریک حصے اس کے روشن حصوں سے زیادہ روشن ہوتے ہیں۔ بیدلؔ کے قول "شعر خوب معنی نمودن" کا ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ شعر میں معنی عام زبان کی گرفت سے آگے جاتا ہے۔ یعنی معنی لفظ اتنا نہیں جتنا لفظ بیان کر سکتا ہے۔ مرزا الیاس سے روایت ہے کہ ناصر علی سرہندی نے جب کہا کہ معنی لفظ کے تابع ہے تو بیدلؔ نے حقارت آمیز تبسم کے ساتھ جواب دیا کہ

> "وہ معنی شے آپ تابع لفظ قرار دیتے ہیں اس کی اصلیت بھی ایک لفظ سے زیادہ نہیں۔ جو چیز حقیقت میں معنی کہلاتی ہے وہ کسی لفظ میں نہیں سما سکتی۔" (تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو باب ششم، دیوان)

زبان افتراقیت میں بندگی ہوئی ہے۔ ہر چند کہ لفظ سے لفظ کا سفر معلوم سے معلوم کا سفر ہے، معلوم سے نامعلوم کا نہیں۔ زبان عمومیت سے آزاد نہیں۔ جب ہم رات کہتے ہیں تو رات کا تصور دن سے قائم ہوتا ہے، جب ہم زندگی کہتے ہیں تو موت، بلندی کہتے ہیں تو پستی، نیک کہتے ہیں تو بد، سیاہ کہتے ہیں تو سفید، یعنی معنی افتراقیت سے تشکیل پاتا ہے۔ زبان اپنے دائروی عمل کی غلام ہے۔ عام زبان میں ہر لفظ سے مراد ایک اور لفظ ہے جو معلوم سے معلوم کا سفر ہے جبکہ تخلیقی زبان معلوم سے نامعلوم کو کاٹنے کی سعی کرتی ہے، دوسرے لفظوں میں یہ لفظ کے جبر سے آزاد ہونے کی لاانتہائی جستجو سے عبارت ہے۔

لیکن زبان صرف لفظ ہی نہیں خاموشی بھی ہے، تخلیقی زبان میں صرف لفظ ہی نہیں خاموشی بھی بولتی ہے۔ خاموشی زبان کی عمومیت اور آلودگی کے رنگ کو کاٹتی ہے اور اسے اس کے عام پن سے نجات دلاتی ہے۔ لفظ اور لفظ کے بیچ جگہ خالی ہے، یہ خالی جگہ خاموشی ہے۔ خاموشی نہ ہو تو لفظ کا وجود ہی نہیں۔ لفظ سطر اور سطر کے بیچ میں ہی "بین السطور" نہیں، لفظ اور لفظ میں یا لفظ کے حاضر و غائب معنی میں بھی "بین السطور" ہے۔ بین السطور نہ ہو تو سطور یعنی متن کا وجود ہی نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ بین السطور جتنا روشن ہوتا ہے تخلیقی زبان اتنی ہی کارگر اور پائدار ہوتی ہے۔ عام زبان ترسیل کے بعد زائل ہو جاتی ہے، تخلیقی زبان لفظ ترسیل ہی نہیں کرتی، یہ ابلاغ بھی کرتی ہے، چونکہ ابلاغ کرتی ہے اس لیے ترسیل کے بعد بھی زندہ رہتی ہے، یعنی قرأت در قرأت زندہ رہتی ہے، وقت کے محور پر زندہ رہنا تخلیقیت کی شرط ہے، اس کی سب سے بڑی پہچان اس کی پائداری ہے، پائداری نہ ہو تو تخلیقی زبان اور عام زبان میں فرق نہیں۔

دیکھا جائے تو زبان معنی کے افتراق اور اتحاد کا کھیل خاموشی کے اندھیرے کی مدد سے کھیلتی ہے۔ زبان کی اصل کی طرح معنی کی اصل بھی خاموشی ہے۔ خاموشی نہ ہو تو نہ معنی پاشی ممکن ہے نہ معنی ریزی، نہ معنی در معنی اور نہ پس معنی۔ دوسرے لفظوں میں معنی آفرینی کو جو چیز ممکن بناتی ہے وہ خاموشی ہی ہے۔ گویا زبان میں معنی حاضر و معنی غائب، سب غیاب ہی سے ممکن ہے۔ لفظ محدود ہے اور خاموشی لامحدود۔ خاموشی لفظ کو اس کی تحدید سے آزاد کراتی ہے اور معلوم میں نامعلوم کا در کھولتی ہے، خاموشی کا عمل زبان کے عامیانہ پن سے تصادم کا عمل ہے، یہ رواج عام یا مذاق عام سے ٹکراؤ کی صورت ہے جو بہ اعتبار نوع جدلیاتی ہے، لیکن قاری سے مفر بھی نہیں۔ غالبؔ کا نوعمری میں بیدلؔ کی طرف بے اختیارانہ کھنچنا یا روش عام سے بہ شدت منحرف ہونا مجبوری تھی کیونکہ یہ طبیعت کا اقتضا تھا۔ آگرہ میں مرزا کے عجیب و غریب اشعار پر عام لوگوں کے اعتراض کرنے پر مرزا نے بھڑک کے جو رباعی لکھی تھی اس کی اصل شمس العلماء مولانا سرور کے تذکرہ عود ہندی میں محفوظ ہے۔ (۴)

اس وقت مرزا کی عمر پندرہ برس سے زیادہ نہ تھی۔ اس رباعی میں اس وقت صاف صاف الفاظ میں انھوں نے ایسے لوگوں کو جاہل کہا تھا۔

> مشکل ہے زبس کلام میرا اے دل
> سنتے ہیں جو استاد اس کو سن کر جاہل

آساں کہنے کی کرتے ہیں فرمائش
گویم مشکل وگرنہ گویم مشکل

بعد میں دہلی جا کر انھوں نے 'جاہل' کو 'سخنوران کامل' کے معنی دار و ہیرایہ میں بدل دیا(۵) (سن سن کے اُسے سخنوران کامل)۔ غالب کا اضطراری predicament جو ان کی جدلیاتی طبیعت کا اقتضا تھا، یہاں صاف ظاہر ہے۔ اور تو اور حالی نے اس رباعی پر جو تبصرہ کیا ہے، اس میں بھی غالب کی اضطراری مجبوری اور جدلیاتی وضع کا کھلا اعتراف موجود ہے:

''اس اخیر کے مصرع میں دو معنی پیدا ہو گئے ہیں، ایک یہ کہ اگر ان کی فرمائش پوری کروں اور آسان شعر کہوں تو یہ مشکل ہے کہ اپنی طبیعت کے اقتضا کے خلاف ہے اور آسان نہ کہوں تو یہ مشکل ہے کہ وہ ڈراماتے ہیں۔ اور دوسرے لطیف معنی یہ ہیں کہ اس باب میں صاف صاف کہتا ہوں تو سخنوران کامل کی ہاتھی اور کند ذہنی ظاہر کرنی پڑتی ہے اور اگر صاف صاف نہ کہوں تو آپ ملزم ٹھیرتا ہوں، پس ہر طرح مشکل ہے۔''(۶)

غالب کی طبیعت کے اقتضا کا حال ظاہر ہے۔ بیدل اس معاملہ میں غالب سے دو ہاتھ آگے ہی تھے۔ دونوں کی طبیعت میں بلا کی مطابقت ہے، زبان کے عامیانہ اور ریش پا اقتدار سے گریز کا یہ جذبہ عوام الناس سے حقارت تک پہنچتا ہے۔

زاہدانے جہاں بیہودہ دود سر کش بیدل
اگر بارے عداری الفاظ بیست با خر با
(بیدل تم دنیا والوں کے ساتھ بیکار سر کیوں مارتے ہو، تمہارے پاس کوئی بوجھ تو ہے نہیں، پھر گدھوں سے کیا کام؟)

غالب نے بھی ایک جگہ دنیا کے جاہلوں کو گدھے قرار دیا ہے۔ (۷) غالب کی شاعری کا ظہور ان کے عہد کے لیے کسی صدمہ سے کم نہ تھا۔ دیکھا جائے تو غالب کا مطلع سر دیوان ہی غالب کو عامیانہ منظر نامہ سے یکلخت الگ کر دیتا ہے:

140 نقش فریادی ہے کس کی شوخیٔ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکر تصویر کا (نسخہ)

اس غزل کے جو پانچ شعر متداول دیوان کے انتخاب میں آئے ہیں اُن میں سے تین 19 برس سے پہلے کی عمر کے ہیں، دو کا اضافہ حمیدیہ کے وقت یعنی لگ بھگ 25 برس کی عمر میں ہوا، اسی میں ذیل کا شعر بھی ہے جو غالب کی جدلیاتی وضع کا کھلا اعلان نامہ ہے۔

140 آ گہی دام شنیدن جس قدر چاہے بچھائے
مدعا عنقا ہے اپنے عالم تقریر کا (نسخہ)

اس سے ہم پہلے بحث کر چکے ہیں کہ اُس وقت غالب اپنے خود مرکز تخلیقی جدلیاتی اضطراب اور گرد و پیش کی عامیانہ شعریات سے انحراف میں اتنے مگن تھے اور انھیں اپنے اندر کی آگ اور اپنے حرف کی صداقت پر اتنا اعتماد تھا کہ زمانے کو مسترد کرنے میں انھیں مطلق کوئی تردد نہ تھا۔ وہ علی الاعلان بیدل سے اپنی ذہنی قربت اور وابستگی پر فخر کرتے ہیں۔ روایت اول (نسخہ) کے دور میں وہ 'رنگ بہار ایجادی بیدل'(141) یا 'صحرائے فطرت صحرائے سخن'(151) یا 'آہنگ اسد میں نہیں جز نغمہ بیدل'(175) یا 'طرز بیدل میں ریختہ کہنا/ اسد اللہ خاں قیامت ہے'(138) کہتے ہوئے نہیں تھکتے۔ بعد میں یہ جو وہ بے لے کم ہوتی گئی جس سے بحث پہلے کی جا چکی ہے (دیکھیے باب ششم) لیکن یہ بھی معلوم ہے کہ بیدل کے اثرات جو غالب کے لاشعور اور کلیت کی گہرائیوں میں پیوست ہو چکے تھے وہ زندگی بھر ساتھ رہے۔ مسئلہ دراصل نقل روایت اور اشکال کا نہیں تھا، مسئلہ ذہنی اقتدار و اضطراب اور تخلیقی اقتضا کا بھی تھا۔ غالب چاہتے بھی تو اس وضع سے بے نیاز نہیں ہو سکتے تھے۔ 'ہوں میں وہ سبزہ کہ زہراب اُگاتا ہے مجھے'(254) کی طرح غالب کی کلیت کی تہ در تہ کا جوہر جدلیت میں بجھا ہوا تھا۔ لگتا ہے ان کا ذہن و شعور خیال کو اس کی جدلیاتی جہات کے ساتھ بجلی کے کوندے کی طرح انگیز کرتا تھا اور معمولہ عامیانہ یا مانوس کو ٹھکرا کر جلتے بجھتے قمقموں کی طرح کچھ دھندلے، کچھ روشن معنی کے ان دیکھے، ان چھوئے یا انوکھے خطوں کی جلوہ گستری سے نئے پیرایوں کا

تقاضا کرتی تھی، اس آتی و جاتی میں غالب نے سبک ہندی کے دیگر اور باریک تجربوں اسالیب سے اپنی بیش از بیش استفادہ کیا اور استعارہ سازی، تشبیہ کاری، ترکیب تراشی اور جملہ ہتھیار شعری لوازم سے بھی بجا کام لے سکتے تھے خوب خوب کام لیا۔ اشکال و اجمال، دوبازت و معنی خیزی اور خاموشی کا مسئلہ غالب کا مرکزی مسئلہ ہے۔ 'گویم مشکل وگرنہ گویم مشکل' کا مسئلہ غالب کے یہاں رسمی یا روایتی نہیں، اس کا تعلق ان کی طبیعت کے اقتضا، افتاد و ایجاد، تخلیقی عمل کی نوعیت اور ان کے شعر کی نادر کاری کے بنیادی مسئلہ سے ہے۔

یہاں یہ اشارہ بھی ضروری ہے کہ خاموشی سے شونیتا صرف ایک قدم ہے۔ 'شونیتا' کا ایک مطلب ہے سناٹا، سکوت، خاموشی، خلا۔ اس مسئلے پر مزید بحث آگے آئے گی کہ شونیہ کے لیے کوئی حد، کوئی قدر، ترے سے بڑی یا چھوٹے سے چھوٹی نہ صرف مہمل نہیں، وجود ہی نہیں رکھتی۔ یہ دانش و انسانی اور معنی کا سب سے بڑا انکار ہے۔ یہ معنی یا حقیقت کی کنہ اور کلید ہے۔ پانچویں باب میں شونیتا اور خاموشی کے مسئلہ سے بحث کرتے ہوئے ہم نے لکھا تھا یوں بھی فکر اور بیدل و غالب کی تخلیقی فکر کا ایک اہم نقطہ اتصال یہ ہے کہ یہ زبان کو شک کی نگاہ سے دیکھتے ہیں۔ زبان ایک تخلیقی فعل ہے جو رواج عام (routine) یا مہمل پن کا انکار ہے اور لفظ ایک حد تک ہی جا سکتی ہے، زبان محدودیت میں قید ہے اور آزادی مطلق کو نہیں پا سکتی، یا حقیقت کی کنہ کو بیان نہیں کر سکتی۔ زبان شفاف مہمل نہیں یہ حقیقت کو آلودہ کرتی ہے یعنی اپنے رنگ میں رنگ دیتی ہے مراد ہے موضوعیت یا معروضیت کے رنگ میں جو تکسر آلودگی اور تعین ہے۔

شونیتا کی رو سے خاموشی، ایک طرح کی تو ہے آواز سے کہیں زیادہ طاقتور، اظہار و معانی کے ان گنت امکانات سے بھرپور۔ گہرے (deep) یا مجرد یا انسانی مقدر یا معنی کے عمیق رازوں میں اترنے کے لیے خاموشی یعنی شونیہ سے بہتر ہی ایسا ممکن نہیں۔ آواز کی اعلیٰ سے اعلیٰ قسم یعنی وہ لفظ (word) جس خاموشی ہی کی ایک فارم ہے۔ شکتی میں پہلا نمبر 'سا' خاموشی کے مماثل قرار دیا جاتا ہے جو خاموشی کی اتھاہ گہرائیوں سے آتا ہے اور 'انحد' کی ناد سمجھا جاتا ہے۔ ساز سے جو آواز نکلتی ہے وہ بھی انسانی مسرت کو راہ دیتی ہے، لیکن جو آواز سنائی نہیں دیتی وہ لامحدود کی نوید ہے۔ یوگی رشی صوفی سنت اولیا اپنے ذہنوں کو صوت کے پردے میں نہ سنی جانے والی آواز پر مرکوز کرتے ہیں جو خاموشی کے بطن سے پھوٹتی ہے اور لامحدود مطلقیت اور اتھاہ آزادی کا احساس دلاتی ہے۔

166 بیان سبزہ و گل خواب ہے زباں ایجاد
کرے ہے خامشی اعمال نازواں پیدا (ق)

227 از خود گزشتگی میں طوطی پہ طرف ہے
موج غبار سرمہ ہوئی ہے صدا مجھے (ق)

234 طوطیوں میں قماش ادا مخلق ہے
ہو دل سے ترے سرمہ سا مخلق ہے (ق)
بہار شوخ و تمامن شگف و رنگ گل دلچسپ
شمیم باغ سے یا دل ادا مخلق ہے (ق)

235 ہوں زبان لائے وہ عالم صورت تقریر اسد
فکر نے سوچی طوطی کی گرہائی مجھے (ق)

343 گر خاموشی سے فائدہ اخفائے حال ہے
طوطی ہوں کہ میری بات کھلی حال ہے (ق)

361 نشو و نما ہے اصل سے غالب فروع کو
خاموشی ہی سے نکلے ہے جو بات چاہیے (ق)

شونیتا زبان کی حدود کو توڑنے، زبان کی قائم کردہ حدوں کو تحلیل کرنے، نیز زبان کی موضوعیت اور معروضیت سے آگے جانے کا مقصد ہے۔ مجھے ان کن ہے کہ یہی کشاکش غالب کی تخلیقی افتاد کا بھی مسئلہ ہے۔ یکسوئی جیسے کہ

غالب کی بازبان کی آخری سرحد پر ملتے ہیں جہاں زبان کے پر جلتے ہیں۔ غالب کے یہاں زبان کی صدا کو اٹھانے یا زبان کے روایتی معمولہ کردار کو رد کرنے یا اس سے آگے جانے کی جو تمنا اور تڑپ ہے یا آگہی کے تمدنی صحرا سے نکلنے کا جو کرب ہے اس باطنی درد و اضطراب کا اشارہ وہ بار بار کیوں کرتے ہیں۔ یہ کس لاشعوری احساس، افتاد کا زائیدہ ہے؟

یہ مسئلہ اتنا خارجی نہیں جتنا داخلی و باطنی ہے۔ معلوم و موجود سے نامعلوم و ناموجود کے سفر سے فقط شعرا ہی نہیں، اولیا، صوفیا، یوگی اور رشی بھی جھوجھتے رہے ہیں کیونکہ وہ بھی زبان کی رسمیت و محدودیت سے دور ہو کر باطنی تجسس کا سفر طے کرتے ہیں۔ باطنی و روحانی جستجو اور تخلیقیت میں خیال آفرینی کے ان دیکھے تیروں کی باز آفرینی جو اندرونی تڑپ ہے اس کی سعی و اضطراب میں فرق زیادہ نہیں، نوعیت ایک ہے فقط مقصود الگ الگ ہے۔ غالب کا مسئلہ روحانی نہیں، لیکن حقیقت کو انگیز کرنے (یا حسن معنی یا احساس آزادی کو پانے) کی غالب کی تخلیقی سعی و جستجو نیز کرب تخلیقی و اضطراب یوگیوں اور صاحب بصیرت عارفوں سے کسی طرح کم نہیں۔ بیدل کی طرح غالب بھی کئی بار اپنے تخلیقی تجربہ میں استغراق و استیعاب کی اسی سطح پر ملتے ہیں جہاں زبان کے پر جلتے ہیں یا جہاں زبان رسمی معنی سے تہی اور اندر سے خالی ہو جاتی ہے، یا جہاں زبان اور خاموشی ایک ہو جاتے ہیں یعنی خاموشی جو ان دنیاؤں کا جوہر اور اعلیٰ و ابلاغ کا سرچشمہ ہے۔ یہ مماثلت یہاں صاف دکھائی دیتی ہے کہ شعر کا سفر بھی کلی احساس اور لیبر روحانی ہے۔ معلوم و ماہوں کو رد کرنے، ظرفوں کو کھولنے اور یہ جاننے کی سعی کا سفر کہ زبان کا محدود شعور عمل اندر سے خالی ہے اور حقیقت یا خیال کی کنہ خاموشی ہے اور فن جو بکھرا اور جتنا بھی ہے اسی جوہر سے ہے۔ یاد ہوگا کہ بیدل نے بھی عرفان میں فن کے حوالے سے اس نوع کی گفتگو کی ہے کہ خاموشی معنی سے لبالب بھری ہوئی ہے۔ (یہی بات کبیر اور صوفیا بھی بار بار کہتے ہیں۔ دیکھیے باب چہارم) غالب کے یہاں بھی یہ مسئلہ اور اس سے تجربہ آزمائی روز اول سے طے ہے۔

غالب عارف نہیں ہیں، لیکن ان کے تخلیقی استغراق کی نوعیت عارفوں سے ملتی جلتی ہے۔ وہ تلاش کا ذکر کرتے ہیں لیکن ان کا راستہ تلاش یا خدا کا نہیں، ان کی راہ آگہی کی راہ ہے اور اکثر و بیشتر وہ اسی آگہی کے ذریعے طلسم کدۂ کائنات کے روبرو ہوتے ہیں اور جہان معنی کی جلوہ کشائی کرتے ہیں۔ غالب جہانِ معنی و تنبیہ سے خاموشی کے اس محاورہ کو خلق کرتے ہیں جس کو ان کا عہد بھول چکا تھا۔ غالب کی شاعری اس احساس کی گواہی دیتی ہے کہ نیرنگ معنی کے طلسمات کے روبرو ہونے کا واحد ذریعہ وہ زبان ہے جو خاموشی یا معمولہ کو رد کرتی ہے، یا جہاں بظاہر لفظ بے صدا ہو جاتا ہے۔ فرہنگوں اور لغات میں ہزاروں مصطلحات اور الفاظ ہیں لیکن طلسمات حقیقت فقط خاموشی کی گرفت میں آتا ہے اور اس کی کلید یہی متناقضات کی زبان یا بے زبانی کی زبان ہے۔

یہ دنیا ایسی جگہ ہے جہاں زبانیں ہی زبانیں ہیں۔ جہاں زبانیں ہی زبانیں ہوں وہاں کوئی زبان نہیں ہوتی۔ ایک دعویٰ کرتا ہے کہ بھگوان ایشور فقط سنسکرت جانتا ہے، سنسکرت دیو بانی ہے، دیوتاؤں کی زبان، دیوتا صرف سنسکرت جانتے ہیں۔ کوئی غیر ذات سنسکرت کو ہاتھ لگائے تو کانوں میں سیسہ ڈلوا دیتے تھے، زبان کٹوا دیتے تھے۔ یہودیوں کا خدا فقط عبرانی جانتا ہے، عیسائیوں کا انگریزی، کسی کا عربی، کسی کا چینی، کسی کا جاپانی، گویا خدا بھی ایک دوسرے کی زبان نہیں سمجھتا یعنی کوئی زبان اصل زبان نہیں ہے۔ ایسے میں طلسم کدۂ کائنات فقط ایک زبان سے کھلتا ہے، یعنی خاموشی کی زبان سے اور انسان اسی زبان کو بھول گیا ہے۔ غالب کا کارنامہ یہ ہے کہ غالب کی تخلیقیت اس محاورہ کی بازیافت کرتی ہے۔ زبان کی آلودگی نے انسان کو چھوٹا، محدود اور تنگ نظر بنا دیا ہے۔ تفصیلیں سکڑ گئی ہیں، انسان اپنے اندر بند ہو گیا ہے۔ غالب کی شاعری انسان کے چھوٹا اور پابند ہو جانے کے خلاف احتجاج ہے۔ غالب کا محاورہ عرفان و سلوک کا نہیں، معنی آفرینی، حسن پروری اور کثیر الجہتی کا ہے اور اس کی گرہ وہاں کھلتی ہے جہاں معصومیت اور تشکیک گرد کی طرح زبان سے گر جاتی ہے اور انسانیت اپنی فطری معصومیت کی بے لوث زبان سے گلے ملتی ہے۔

رمضان کے مہینے میں آزردہ نے جب غالب کو پیر پھیلتے ہوئے دیکھا تو کہا "سنا ہے رمضان کے دنوں میں شیطان بند رہتا ہے۔" غالب نے کہا "ایک قوہ وہ کافری ہے جہاں شیطان بند ہے۔"

ایک ایسے دور میں جب انسان خدا کی زبان جاننے کا دعویدار تو بہت ہے لیکن خدا تو دور رہا ایک انسان دوسرے انسان کی زبان نہیں سمجھتا۔ عقیدوں، فرقوں، ذات برادریوں، مسلکوں اور زبانوں کی ریل پیل میں انسان انسان سے، انسانیت کے حسن سے، محبت سے، اس کی معصومیت سے دور ہو گیا ہے۔ غالب کی شاعری زندگی کی معنویت اور محبت کی بازیافت کی شاعری ہے۔ یہ زندگی کے حسن و اشارہ، اعتبار و آگہی اور آزادی کے احساس پر انسان کے یقین کو از سر نو بحال کرنے کی شاعری ہے۔ ذیل کے اشعار کو قدرے اطمینان سے ملاحظہ کریں از خود اندازہ ہوگا۔

44 طرز آفرینش نسخۂ سرپٹی طبع ہے
آئینۂ خیال کو طوطی نما کہوں (عمدۂ منتخبہ)

(یہ شعر نسخ سے پہلے عمدۂ منتخبہ میں درج ہوا یعنی جب غالب کی عمر 15 سال تھی)

146 طاؤس در رکاب ہے ہر ذرہ آہ کا
یارب نفس غبار ہے کس جلوہ گاہ کا (نسخ)

166 جگر سے ٹوٹی ہوئی ہوگئی سناں پیدا
دہان زخم میں آخر ہوئی زباں پیدا (نسخ)

176 آہنگ عدم نالہ پہ کہسار گرد ہے
ہستی میں نہیں شوخی ایجاد صدا ہیچ (نسخ)

180 ہوں طوطی بیان حسرت دیدار اسد
مژدہ ہے شاہد نطق طرز گفتار ہاؤز (نسخ)

207 ادب نے سوئی ہیں سرمہ سائی حیرت
زبان بستہ و چشم کشادہ رکھتے ہیں (نسخ)

211 دیا ہوں کشتگاں کو خبر سے سرفراز
مطراب تار ہائے نگہ ہے بریدہ ہوں

228 فکر سخن بہانہ پرداز خامشی
ہو چراغ سرمہ آواز ہے مجھے (نسخ)

238 کو نفس کو چہ غبار جرأت بال آشکار
در تپش آہنگ شوق سرمہ صدا ہم ہے (نسخ)

239 چشم خوباں خامشی میں بھی نوا پرداز ہے
سرمہ تو کہوے کہ دود شعلہ آواز ہے (نسخ)

240 شوخی اظہار غیر از وحشت مجنوں نہیں
لیلی معنی اسد محمل نشین راز ہے (نسخ)

241 کوہ کے ہوں بار خاطر گر صدا ہو جائیے
بے تکلف اے شرار جستہ کیا ہو جائیے (نسخ)

245 نگار تنہا ہوں گل چمن تماشا ہوں
صد نالہ اسد بلبل در بند زباں دانی (نسخ)

247 زباں سے عرض تمنائے خامشی معلوم
مگر وہ نالہ بہ انداز گفتگو جائے (نسخ)

252 گدائے طاقت تقریر ہے زباں مجھ سے
کہ خامشی کو ہے پیرایۂ بیاں مجھ سے (نسخ)

340 نے سرمہ برگ آرزو نے رہ و رسم گفتگو
اے دل و جان خلق تو ہم کو آشنا کیجے (ق)

344 دل سے گویا خبر نہ کسی سیر ہی کسی
اے ہے دماغ آبلہ قتال دار ہے (ق)

349 نہ حیا کی تمنا نہ صلے کی پروا
گر نہیں ہیں مرے اشعار میں معنی نہ سہی (ق)

357 نہیں کرتا سرو رنگ اور اک معنی
تماشائے نیرنگ صورت سلامت (ق۔۱)

360 ہاتھ دھو دل سے یہی گرمی گر اندیشے میں ہے
آبگینہ تندی صہبا سے پگھلا جائے ہے (ق۔۱)

383 گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھیے
جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے (1833)

397 بغل میں اک کودکی آنکھوں کے آگے تو کیا
بات کرتے کہ میں لب تشنۂ تقریر بھی تھا (1847)

غالب نے اس راز کو پالیا تھا کہ عام زبان خود ایک سنگ پرست کے پلے کی طرح ہے جو اپنی ہی دم کو پکڑنے کی کوشش میں کاٹے کا تارہتا ہے جبکہ زندگی اس سے کھیلتی ہے جو عام زبان سے بوجھی نہیں جاسکتی۔ یہ ایسا بھید ہے جسے عام زبان جو سیدھا سفید یا سیاہ اور دو چار میں بٹی ہوئی ہے کھول نہیں سکتی۔ منطق یا علم جدلیات بھی اس تناظر میں لطف محض ہے کہ وہ فقط دوسرے فریق کو غلط ثابت کرسکتا ہے، نئے اور بڑی تشکیل سے عاجز ہے۔ روایت ہے کہ سسلی کا ایک نوجوان سقراط کے پاس آیا اور کہنے لگا، "سسلی میں تمام لوگ جھوٹ بولتے ہیں۔" سقراط نے پوچھا: "تم سسلی سے آئے ہو؟" نوجوان نے کہا: "ہاں"۔ "تو کیا تم جھوٹ بول رہے ہو؟" یعنی اگر تم سچے ہو تو تمہارا قضیہ غلط ہے اور اگر تمہارا قضیہ صحیح ہے تو تم غلط ہو۔ عام زبان اور عقل محض دونوں منطق اساس ہیں۔ یہ بحث تو کرسکتے ہیں، فریق کو غلط تو ثابت کرسکتے ہیں، کائنات کی سرزمین کے رازداں نہیں ہوسکتے۔ زندگی کی سرزمین معمولہ زبان و ذہن سے آگے کی چیز ہے جیسا کہ غالب کے یہاں اکثر ہوتا ہے۔ جدلیات کی کے تعامل سے غالب کی وہ غیر معمولی نوع کے تجربے کے دروازے کھلتے ہیں۔ غیر زبان یا بے صدا زبان اسی قبیل سے ہے۔ غالب کی شعریات یہ ادراک کرتی ہے کہ عام زبان کی حدبندیاں اور تضادات عقل عام کے قائم کردہ ہیں۔ یہ اصل نہیں ہیں۔ ان رات میں رات دن میں، اندھیرا اجالے میں اجالا اندھیرے میں، خطا دائرے میں دائرہ خطا میں بدل جاتا ہے، چیزیں اتنی الگ الگ نہیں ہیں جتنی نظر آتی ہیں، تضادات کی افتراقیت اتنی اصل نہیں جتنی عرف عام میں نظر آتی ہے۔ یہی معاملہ حسن و عشق، ہجر و وصال، قرب و دوری، نشاط و غم یا رنج و راحت کا ہے۔ یہ سب زندگی کے دھانی اسرار کے متنوع پہلو ہیں اور ان کے بھید یا ان کی کنہ میں اترنے کا ایک پیرایہ زبان کی افتراقیت اور ثنویت کو شق کرنے یا اس سے ورا ہونے کا ہے جس کی قدیمی مثال شوپنہار میں ملتی ہے یا جدلیات کی کے ان پیرایوں میں جو دانش ہند اور سبک ہندی سے چلے آتے تھے۔ غالب کی ارضیت آشنا اور انسان اساس شعریات میں یہ جدلیاتی پیرایہ ایک آرٹ، ایک کمال فن کا درجہ حاصل کرلیتے ہیں جو عبادت ہے زندگی اور انسانی رشتوں کو جہت در جہت کھولنے، حیرت کدۂ کائنات کے نیرنگ نظر سے معنی کی گوناگوں کیفیات کو اخذ کرنے اور کشف و بصیرت کا کبھی نہ بند ہونے والا دروا کرنے سے۔

خاموشی کو زبانوں کی زبان یا خاموشی کو انسانی عمل کا حصہ سمجھنے کی روایت مختلف تہذیبوں میں مختلف پیرایوں میں ملتی ہے اور دنیا بھر کی متصوفانہ فکر کا حصہ ہے۔ اسلامی روایت میں بھی چلہ کشی، ذکر خفی، استغراق، جذب و کشف، بیخودی، کشمدگی، مختلف تصورات کے مختلف درجات اور مقامات ہیں، لیکن جیسا کہ جدلیات کی کی فلسفیانہ روایت سے بحث کرتے ہوئے پہلے اشارہ کیا جاچکا ہے کہ "مون [illegible]" (خاموشی) بطور باطنی واردات کا جیسا فلسفیانہ نظام دانش ہند میں ملتی روایت سے بھی پہلے پایا جاتا ہے ایسا شاید کہیں نہیں ہے۔ بعض روایتوں میں اسے بطور یوگ یا بطور دھیان اختیار کرنے کا بھی چلن رہا ہے، یا پھر language of unsaying ہے، یعنی جو نہیں کہا جاسکتا اس کو کہنے کا عمل یا بذریعہ استغراق (دھیان) باطنی واردات کے کشف کا عمل۔ یہ ظاہری آنکھوں کے عمل سے ہٹ کر دیکھنے اور سوچنے کا عمل ہے، اس ذہن و شعور سے نہیں جو یکا یکی زبان کی ثنویت کا شکار ہے۔ زبان تعینات میں قید ہے۔ داخلی واردات مذہبی

ہو یا تخلیقی تجربات کی زبان سے ادا ہو جاتی ہے خصوصاً جب وہ یکتا و نادر ہو، معمائی ہو یا سربستہ کی کیفیت رکھتی ہو۔ داخلی واردات کی یکتائی میکانکی ذہنی، شعوری عمل سے آگے جانے میں ہے اس لیے کہ زندگی اور کائنات بجائے خود معمہ ہے، چنانچہ اس کے اسرار میں اترنے کا عمل بھی معمائی اور سربستہ مملو ہے۔ آج کل ایسے کھلونے عام ہیں (Sudoku) جن کے مختلف اجزا کو آگے پیچھے سرکاتے رہنے سے حل نکل آتا ہے۔ ایک فلسفی کا قصہ ہے کہ کرسمس کے موقع پر اس نے اپنے بچے کو تحفہ دینے کے لیے ایک معمائی puzzle خریدنا چاہا۔ سیلز مین جو بھی puzzle کر دیتا فلسفی جو خود ریاضی و منطق کا ماہر تھا اسے چٹکی میں حل کر دیتا۔ اس نے فرمائش کی کہ کوئی ایسا کھلونا لاؤ جو پرانے آسان کھلونوں سے الگ ہو جس کے حل کرنے میں کچھ تو ذہنی مشقت بھی ہو۔ سیلز مین نے ایک اور کھلونا لا کے دیا۔ فلسفی نے کافی مغز ماری کی، اب کی puzzle نے حل ہو کر نہیں دیا۔ فلسفی نے شکایت کی کہ یہ تو بیکار ہے، یہ تو حل ہو کر نہیں دیتا۔ میں ماہر ہو کر اسے حل نہیں کر سکتا تو بچہ کیونکر حل کر سکے گا۔ دکاندار نے کہا اس کی ساخت ہی ایسی ہے کہ کوشش کے باوجود لاینحل رہے۔ یہ کھلونا دنیا کی مثال ہے۔ دنیا ایسی puzzle ہے جو حل ہو ہی نہیں سکتی۔ بیدلؔ نے کہا تھا

''دنیا ایک معمہ ہے جو سمجھ میں نہیں آ سکتا۔'' (دیکھو باب ششم)

کائنات ایک معمہ ہے، خاموشی کا تفاعل اور جدلیاتی ہے اپنے اس کے دو رہ ہونے اور اس کے طلسمات و نیرنگ نظر سے معنی کا نور کاز ہے اور جمال آفرینی کا کارگر طور ہیں۔ غالبؔ کے اردو کلام سے کچھ مثالوں کو ہم پہلے دیکھ چکے ہیں۔ سبک ہندی میں یہ روایت صدیوں پر محیط ہے اور قبوں تک اتری ہوئی ہے۔ (۸) عرفیؔ سے غالبؔ تک کچھ اشعار دیکھیے، فقر باری کی اپنی روایت ہے، مقامی جزوں کا فلسفیانہ تفاعل کارگر رہا اس سے انکار ممکن ہی نہیں۔

عرفیؔ

منکر مشو چو نقش نہ بینی کہ اہل ہنر
لوح و قلم گذاشتہ تقریر می کنند

(نقش نظر نہ آئے تو بھی اس کا منکر نہ ہو، اہل ہنر تو لوح و قلم کو بنا دیتے ہیں اور تحریر کرتے ہیں)

زباں نکتہ فرو ماند و راز من باقیست
بضاعت سخن آخر شد و سخن باقیست

(زبان نکتہ بیان کرنے سے عاجز رہ گئی راز تو ابھی باقی ہے، سخن کی بضاعت تمام ہوئی لیکن سخن باقی ہے)

یک سخن نیست کہ خاموشی ازاں بہتر نیست
نیست حلقے کہ فراموشی ازاں بہتر نیست

(ایک بھی سخن ایسا نہیں کہ خاموشی اس سے بہتر نہ ہو
ایک بھی علم ایسا نہیں کہ فراموشی اس سے بہتر نہ ہو)

محمد قلی سلیمؔ

سازد خموش تا من حیرت فزودہ را
گویم شنودہ ام سخن ناشنودہ را

(تاکہ میں حیرت زدہ خاموش ہو جاؤں، معشوق کہتا ہے اس نے وہ بات سن لی ہے جو اس نے کبھی نہیں)

ظہوریؔ

تو ہوا سخن نہ ای ورنہ تفاعل نگہ است
تو سخن سخن نہ ای ورنہ خموشی سخن است

(تو ادا سخن نہیں ورنہ تفاعل نگاہ ہے، تو سخن سخن نہیں ورنہ خموشی بھی سخن ہے)

فیضیؔ

کاغذ و کلک چہ از سوز دلم بیتاب
خس و خاشاک بکف دارم و آتش بجگر است

(کاغذ و قلم میرے سوز دل کو نہیں پا سکتے، خس و خاشاک میری مٹھی میں ہیں اور آتش جگر کی ہوئی ہے)

نظیری

جوہر بیتابی من در تہ زنگار بماند
آں کہ آئینہ من ساخت نہ پرداخت دریغ
(میری بیتابی کا جوہر زنگار کی تہ میں چھپا رہا۔ افسوس کہ جس نے میرا آئینہ بنایا اسے پوری طرح نہ چمکایا)

ناصر علی سرہندی

زگفتاری طرازد کاروان با شہرت عنقا
خموشی چون زمد بیروں شود شور جرس دارد
(عنقا کا طرز تکلم اس کی مسلسل شہرت کا باعث ہے۔ خموشی بھی جب حد سے گزر جاتی ہے تو جرس کا شور بن جاتی ہے)

بیدل

راز وحشت حقیقتے ساکن نیست
ظاہر بیتابی زند باطن نیست
گو ہر دو جہاں بہ کشکول خوں گردد
حرفے کہ خاموشی بہ رسد ممکن نیست
(راز وحشت دراصل خاموش نہیں ہے۔ ظاہر کتنا ہی زور مارے وہ باطن نہیں ہو سکتا ہے۔ دونوں جہاں کشکول میں بھرتے ہی خون ہو جائیں، حرف جو خاموشی تک پہنچ جائے اس تک پہنچنا ممکن نہیں)

باکس حدیث نہ گفتن نہ گفتہ ام
بر گوش خویش گفتہ ام و من نہ گفتہ ام
(میں نے کسی سے نہیں کہا کہ حدیث دل کسی سے نہ کہو، یہ بات میں نے خود اپنے کان میں کہی ہے اور میں نے نہیں کہی ہے)

اے بسا آئینہ کز دود تغافل ہائے حسن
خاک شد در زیر زنگ و جوہرے پیدا نہ کرد
(ہائے کیسے کیسے آئینے حسن کے تغافل سے زنگ کی تہ میں دبے رہ گئے اور ان کا جوہر باہر نہ آ سکا)

اے بسا معنی کہ از نامحرمی ہائے زباں
ہا بہ شوخی مقیم پردہ ہائے راز ماند
(افسوس کہ کیسے کیسے نادر معنی زبان کی نامحرمی سے راز کے پردوں میں دبے رہ گئے)

نیست بیدل غیر از اظہار عدم اندر جہاں
تا خموشی پردہ از رخ برفگند آواز بود
(بیدل عدم کے اظہار کے سوا دنیا میں کچھ نہیں ہے، جیسے ہی خموشی رخ سے نقاب سرکاتی ہے آواز بن جاتی ہے)

سخن اگر بہ معنیست نیست بے کم و بیش
عبارتیست خموشی کہ انتخاب ندارد
(سخن بھلے ہی سراسر معنی ہو اس میں کمی بیشی کا امکان رہتا ہے، البتہ عبارت جو خموشی ہے اپنا انتخاب نہیں رکھتی)

گر بہ پرواز و گر بہ سعی تپیدن رفتم
رفتم اما بہ جا نا نہ رسیدن رفتم
(پرواز یا سعی سے میں بھاگتا دوڑتا پہنچا اور اگرچہ ہر جگہ پہنچا، لیکن کو یا نہ پہنچنے تک پہنچا)

غالب

سخن ما ز لطافت نہ پذیرد تحریر
نہ شود گرد نمایاں ز رم توسن ما
(میرا سخن (برہنا لطافت) تحریر کی زد میں نہیں آ سکتا، میرے رم توسن کی خوبی ہے کہ اس سے گرد نہیں اٹھتی)

نباشدش سخنے کش تواں بہ کاغذ زد
برو کہ خانہ گہر ہائے معدنی دارد
(اس کا کوئی سخن کاغذ پر نہیں لکھا جا سکتا، خبر کرو کہ میرے پاس گہر ہیں جو معدن ہی سے نکالے جا سکتے ہیں)

طول سفر شوق چہ پرسی کہ دریں راہ
چوں گرد فرو ریخت صدا از جرس ما
(سفر شوق کی دوری کو کیا پوچھتے ہو کہ خود صدا مانند گرد جرس سے جھڑ گئی ہے)

❀❀

گوپی چند نارنگ کے اولین مضمون پر ایک نظر

• پروفیسر اسرار صدیقی

اردو تحقیق، تنقید اور لسانیات میں اپنے ایک تخلیقی انداز چہ دے واقف کرنے والے پروفیسر گوپی چند نارنگ مذکورہ تینوں شعبوں میں ایک تابندہ کی حیثیت اختیار کر چکے ہیں۔ ان میں محی الدین قادری زور اور کالی داس گپتا رضا کی روح اور آل احمد سرور اور احتشام حسین کی آتما شامل ہے۔ ان کا تہذیبی و لسانی مطالعہ بے حد وسیع ہے۔ ان کی تنقیدی نظر ہند آریائی تہذیب پر ہے، اتنی ہی گہری نگاہ ہند ایرانی تہذیب پر بھی ہے۔ اس کی پہلی شہادت جب منظر عام پر آئی جب پروفیسر موصوف نے ۱۹۶۶ء میں "اردو غزل کے شعری سرمائے میں ہندوستانی ذہن کی کارفرمائی" لکھا لیکن اس مضمون کی حیثیت نارنگی کی ایک تلاش محض کی ہے۔ پوری نارنگی کا بھرپور اظہار اردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب کے معرض تصنیف میں آنے کے بعد ملا۔ یوں تو پوت کے پاؤں پالنے میں نظر آنے والی کہاوت ان کے اولین مضمون "اکبر الہ آبادی فن فہمی اور طرف داری کے درمیان" کو دیکھ کر ہی ان پر منطبق ہو گئی تھی جو ۱۹۵۳ء میں شائع ہوا تھا، مگر جلد ہی انہوں نے ثابت بھی کر دیا کہ ان کا یہ کارنامہ کوئی تکا نہیں تھا۔ انہوں نے تواتر اور تسلسل کے ساتھ مضامین نو کے انبار لگا دیے اور اپنی جوانی کی بہاروں اور تخلیقی کی عزیمت گزینیوں کو اردو زبان و ادب کی معیار سازی کے لئے وقف کر دی۔ "کاغذ آتش زدہ" کے دیباچہ کا یہ جملہ زبان حال و قال سے سب کچھ بیان کر دیتا ہے:

"ان مضامین کی بھی ایک کہانی ہے جس کی کئی کڑیاں میری زندگی کی داستان سے جڑی ہوئی ہیں۔"

حالاں کہ مذکورہ کتاب میں گزشتہ پچاس برسوں کے محض ان مقالات و مضامین کو شامل کیا گیا ہے جو ان کی کسی کتاب کے مشتملات کا حصہ نہیں تھے۔ میرا موضوع اس کتاب کے مشمولات میں سے ایک ہے جسے پروفیسر نارنگ نے دہلی کالج میں ایم۔ اے کی تعلیم کے زمانے میں لکھا تھا اور جس کی اشاعت نیاز فتح پوری کی ادارت میں نکلنے والے ماہنامہ "نگار" میں ہوئی تھی۔ ان یادوں کو پروفیسر موصوف نے اپنے الفاظ میں یوں سمیٹا ہے:

"میں نے اپنا پہلا مضمون اکبر الہ آبادی پر ۱۹۵۳ء میں اس وقت لکھا جب میں دہلی کالج میں ایم۔ اے کر رہا تھا۔ اس زمانے کے ادبی رسائل و جرائد میں نگار کی بڑی دھوم تھی۔ چنانچہ میں نے یہ مشکلہ بستہ تحریر نیاز فتح پوری کو بھجوا دی۔ چند روز میں ان کا دو سطری پوسٹ کارڈ ملا اور اگلے مہینے مضمون نگار میں شائع ہو گیا۔" (دیباچہ کاغذ آتش زدہ)

پروفیسر گوپی چند نارنگ اپنے اولین مضمون سے ہی تنقید کو تقریظ سے یکسر الگ کرتے نظر آتے ہیں اور تنقید میں اعتدال پسندی کی حمایت اور حقیقت پسندانہ تجزیہ کی وکالت کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ اس کے پہلے اقتباس سے ہی موصوف کے تنقیدی رویے اور رجحان کا اندازہ ہو جاتا ہے:

"کسی فن کار کے ساتھ جب کسی خاص طبقہ کی خوش عقیدگی بڑھ جاتی ہے تو تنقید میں غیر معروضی انداز پیدا ہونے لگتا ہے مثلاً آزادی کے بعد انیا پرستانہ ادبی تجدید کا جو بیاد شروع ہوا تو اس میں غیر ادبی اور تنگ نظرانہ زاویہ کو سامنے رکھا گیا جس سے تنقید کو بیحد نقصان پہنچا۔" (کاغذ آتش زدہ ص ۲۰)

اکبر کی ماضی پرستی اور مذہبی قدامت پرستی پر تان توڑنے والے ناقدوں خصوصاً مولانا عبدالماجد دریا آبادی اور مخمور اکبر آبادی کی تنقید نگاری تنقید کی انہوں نے بڑی جرأت اور بے باکی سے گرفت کی ہے۔ انہیں مولانا موصوف کا یہ کہنا کہ:

"اکبر فطرت کی جانب سے رسول ہو کر آئے تھے" گلے سے نہیں اترتا اور مخمور اکبر آبادی کا یہ قول کہ:

"اکبر کی تنقیدیں جو اصل میں تنقیدیں نہیں تجدید ہے ترقی پسندی کا بدنما ہے"

بھی وہ یک قلم رد کر دیتے ہیں۔ اس لئے نہیں کہ وہ اکبر کے مخالف ہیں بلکہ وہ اکبر کی تجدید اور خانہ بندی کے مخالف ہیں، کیوں کہ اس سے وہ اکبر الہ آبادی پس پردہ ہو جاتے ہیں، جو اصل میں ہیں۔ وہ اپنے اس مضمون کے تیسرے اقتباس کے قد کو بے جا کھینچ تان کر بلند کرنے کی کاوشوں کو خود اکبر کی بلند قامتی کے منافی سمجھتے ہیں۔ انہوں نے اپنے ابتدائی مطالعہ میں ہی یہ نتیجہ نکال لیا کہ اکبر کے ناقدین دو طرح کے ہیں۔ ایک گروہ ان ناقدوں کا جو اکبر کو رسالت کے منصب پر فائز کرتے ہیں اور دوسری جماعت ان تنقید نگاروں کی ہے جنہوں نے اکبر کے قد کے ساتھ خواہ مخواہ کی کھینچ تان نہیں کی ہے۔ رشید احمد صدیقی کو انہوں نے دوسری جماعت کا نمائندہ قرار دیا ہے اور اپنے دعویٰ کی شہادت و صداقت کے لئے رشید احمد صدیقی کا یہ قول پیش کیا ہے جس میں نہ تو معائب سے چشم پوشی ہے اور نہ محاسن کی بے جا مبالغہ آرائیاں ہیں:

"اکبر مشاق غزل گو اور روایتی قسم کے صوفی تھے۔ الفاظ کے الٹ پھیر سے بناتے تھے۔ جاگیرداری نظام کے لائے ہوئے مغربی خیالات اور طور طریقوں سے بدگمان، سرسید کے مخالف، ترقی پسند رجحانات سے خائف اور عورتوں کی تعلیم و آزادی کے دشمن تھے۔" (اکبر پر ایک نظر، رشید احمد صدیقی، مل گزٹ پریس، ۱)

دراصل جب پروفیسر نارنگ نے تنقید کے میدان میں قدم رکھا اس وقت اکبر کے ناقدین صرف ان کے موضوعات اور ان کے پس منظر کی تلاش و تجسس میں لگے تھے اور ان میں سے چند ان کے طریقہ اسلوب کے امتیازات دریافت کر رہے تھے۔ اس اکبر پر مشتمل کا نتیجہ یہ ہوا کہ اکبر کے دیگر شعری محاسن زیر بحث نہ آ سکے اور اکبر کا حقیقی قد نمایاں نہ ہو سکا تھا۔ لہٰذا پروفیسر موصوف حالی کے وضع کردہ شعری پیمانے سے بھی اکبر کے کلام کو تولنے کی دعوت دینے لگے اور عظیم شاعری اور عظیم شاعر کے لوازمات کو پرکھنے کے لئے رجوع کرنے لگے۔ چنانچہ موصوف حالی کی ہم نوائی کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"کسی شاعر کو عظیم بننے کے لئے لازم ہے کہ اس کا مشاہدہ وسیع و عمیق ہو تاکہ وہ ادب میں اپنے عصر اور سماجی و انسانی مسائل کی سچی ترجمانی کر سکے۔ اس کے ساتھ یہ بھی ضروری ہے کہ تہذیبی و سماجی حقیقت نگاری کو موثر بنانے کے لئے وہ جذبہ پر خلوص بھی رکھتا ہو حقائق حیات کا جامع تجزیہ بھی کر سکے، اعلیٰ فکر و تخیل کا مالک ہو اور اس کا انداز بیان بھی دل نشیں، صاف اور سادہ ہو۔"

لہٰذا پروفیسر موصوف نے ان ہی شرطوں پر کلام اکبر کو پرکھنے کی سعی احسن کی ہے اور اس کا اعتراف کیا ہے کہ اکبر مشاہدہ کی قوت رکھتے تھے اور اس کی حمایت میں رشید احمد صدیقی کا قول پیش کر کے اپنے دعوے کو ثابت کر دیا ہے۔ انہوں نے یہ بھی تسلیم کیا ہے کہ اکبر کا خلوص مسلم ہے وہ سچے جذبات کے حامل اور درد مند دل کے مالک تھے۔ اس لئے قوم و ملت کی زبوں حالی سے وہ کڑھتے تھے اور رفتہ رفتہ یہی کڑھن شعر و شاعری میں داخل ہو گئی اور وہ دل کو دل بنانے میں کامیاب تو ہو گئے اور دل کو قوت احساس بھی عطا کرنے میں کامیابی حاصل کر گئے مگر ان دلوں کو وہ بصارت آمیز آنکھ نہ دے سکے جس سے حالات کو محسوس کرنے کے ساتھ ساتھ حالات کا جائزہ بھی لیا جا سکے۔ یہ وہ خط تقسیم ہے جہاں سے اس عہد کے اکبر کے ناقدین سرحد کے اس پار اور اس پار نظر آتے ہیں۔ چنانچہ وہ لکھتے ہیں:

"لیکن دیکھنا یہ ہے کہ کیا اکبر اس دل کو آنکھ بھی دے سکے یا نہیں اور ایسا کرنے سے ان کی عظمت پر کیا اثر پڑتا ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں پہنچ کر اہل پرست ادیب حقائق سے چشم پوشی کر جاتے ہیں۔ یہ بتانے کے لئے کہ اکبر کی شاعری دل کو رونے رلانے کے علاوہ حیات نو کا مژدہ کیوں نہیں سناتی اسے ماضی پرستی کی طرف کیوں لے جاتی ہے؟"

موصوف نے اکبر کے اس خلا کے حوالے سے جو انہوں نے دعویٰ سید

امتیاز علی کو لکھا تھا۔ یہ ثابت کیا ہے کہ اکبر عقلی طور سے سائنسی ترقی اور مغرب کی سودمند ایجادات کے طرف دار تھے، مگر دلی طور سے رجعت پسند یا فکر تھے یا پھر طرار کے قائل تھے۔ نقار خانے میں طوطی کی آواز دب نہ جائے، اس لئے سید احتشام حسین کے مضمون اکبر کے اس کا جو اقتباس پیش کیا ہے، اس کے کلیدی نکتے یہ ہیں:

"(الف) کسی مادی فلسفہ کا سہارا نہ ہونے کی وجہ سے اکبر کوئی اثباتی نظریہ پیش نہ کر سکتے تھے۔"

"(ب) وہ مسلمانوں کے زوال کی تہ مادی حقائق میں نہیں، اخلاقی کمزوریوں میں کرتے تھے۔"

گویا یہ صاحبان کہنا چاہتے ہیں کہ اکبر نے جدید ترقیات کے وسائل سے محض اپنی ضد کی خاطر بے اعتنائی برتی اور خود اپنے ہی نظریہ کہ:

"زمانے کا رنگ، زمانے کی ضرورتیں فیصلہ کرتی ہیں"

سے منحرف ہو گئے اور اخلاق کی سیڑھی لگا کر ارتقا کے ثریا پر کمندیں ڈالنے کی رٹ لگاتے رہے۔ مطلب یہ کہ اکبر نے آبادی کے کائنات کا مطالعہ اور حالات کا مشاہدہ نظر انداز کیا، مگر اس کی سودمند اور منفعت بخش تاویلیں پیش نہیں کر سکے۔ یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا اکبر مدبر تھے؟ اگر نہیں تو پھر ایسی توقع کیوں؟ اور کیا فن میں مدبرانہ نصب العین کی گنجائش ہے اور کیا نصب العین کے اعلیٰ ہونے سے فن کار کا مقام اعلیٰ ہوتا ہے؟ میرے خیال سے ہرگز نہیں۔ فن کار کی بلندی یا پستی کی کسوٹی فن ہے، موضوع نہیں، تدبیر برائے عمل نہیں۔ اگر مان بھی لیں کہ اعلیٰ نصب العین اعلیٰ شاعری کو مزید عالی مرتبت بناتا ہے تو اکبر کے اعلیٰ نصب العین سے کس کو انکار ہو سکتا ہے۔ گاندھی جی ترک موالات کر کے بیوقوف بن گئے اور ہمارے مکھر ناقدین نے اسی کی پاداش میں اکبر کو زیر بنا دیا۔ اکبر نے بھی تو اپنی شاعری سے ترک موالات کی تحریک ہی کا بگل بجایا تھا۔ بس فرق صرف اتنا ہے کہ گاندھی جی کی پشت پر قوم کھڑی تھی اور اکبر تن تنہا تھے۔

پروفیسر نارنگ نے اپنے پہلے ہی مضمون میں اکبر کے مداحوں اور اکبر کے مخالفوں کو متوازی طور سے پیش کر کے اپنے اعتدال پسند نظریہ کو حمایت و اثبات کے ساتھ صفحۂ قرطاس کے حوالے کیا ہے تاکہ دودھ کا دودھ اور پانی کا پانی ہو جائے لیکن یہ سفر ہے کہ اعتدال پسندی کا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ تنقید کو معلق کر دیا جائے بلکہ اس کا منشا یہ ہے کہ جو جو اور جتنا جتنا ہے، اس کا تجزیہ کر کے حتمی رائے قائم کی جائے جیسا کہ ڈاکٹر الہ داد حسین نے کہا ہے کہ ان کے لہجے میں بھی نرمی اور نظریہ میں بھی اپنائیت ہے، طرف دارانہ یا مخالفانہ تندی نہیں ہے:

"ان کی شاعری کے مواد کے لئے روزمرہ کے مسائل اور یکہ خاص خاص اشخاص ہیں جن کی خصوصیات وقتی طور پر فضا میں باقی ہیں اور پھر زمانہ کی بدلتی ہوئی قدروں کے ساتھ ختم ہو جاتی ہیں لیکن اگر ان میں مسائل و اشخاص کو اور زیادہ اچھی طلاقت کے ساتھ پیش کرتے تو غالب اور اکبر دونوں ہمیشہ کی زندگی پا جاتے۔"

تنقید کا یہ ہمدردانہ اور مشیرانہ انداز بہت کم لوگوں کے حصے میں آیا ہے، لیکن جب جواں سال رنگ سلیم احمد کے مضمون "اکبر کی تنگ نظری" سے ایک اقتباس بطور نمونہ پیش کر کے اپنا نظریہ ثبت کرتے ہیں تو ان کا زور تنقید قدرے تندی اختیار کر جاتا ہے اور سلیم احمد اکبر کی تنگ نظری کا جو جواز پیش کرتے ہیں، اس کی ان الفاظ میں تجزیہ لیتے ہیں:

"لیکن اکبر کے ہاں جو جھلاہٹ اور تلخی ہے، وہ ان کی سطحی قدامت پرستی کی غماز ہے جس نے ان کی نگاہ کو تنگ اور ان کی فکر کے دائرہ کو محدود کر دیا تھا۔ ان کی شاعری کا تجزیہ کرنے سے یہ بات اور زیادہ واضح ہو جاتی ہے۔"

جعفر زٹلی سے لے کر اکبر تک ہزلیہ شاعری میں وسیع خلا سا نظر آتا ہے۔ نظیر اکبر آبادی کی ہلکی ظرافت اور غالب کی انفرادی و امتیازی ظرافت سے قطع نظر حالاں کہ اکبر کے بعد ظریفانہ اور ہزلیہ شاعروں کا ایک سلسلہ نظر آتا ہے، مگر اردو میانوں میں اکبر کے سوا کسی کا خاطر خواہ ذکر نہیں ہوتا۔ ظرافت و مزاح نگاری کے ارتقا کا جائزہ لیتے وقت محض ان کا ضمناً ذکر ہوتا ہے۔ البتہ یہ بھی درست ہے کہ جعفر زٹلی کو عذاب دار و رسن سے گزرنا پڑا، جب کہ اکبر کو عتاب ناقدین کو برداشت کرنا پڑا۔ اردو

ایک شائستہ اور مہذب زبان ہے، لہٰذا اس کی اصطلاحیں بھی انہیں فطری صفات سے متصف ہیں۔ اس لئے اکبر سے پہلے اور اکبر کے بعد طرحدار مزاحیہ شاعری کو وقعت کی نگاہ سے نہیں دیکھا گیا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ مزاحیہ و طرحدار شاعر عموماً الفاظ خیال سے اور یا عام لفظوں کے الٹ پھیر یا گورکھ دھندوں سے مزاح و ظرافت کی کیفیت پیدا کرتا ہے۔ لہٰذا ایسی شاعری میں بلند خیالی، تخیل کی بلند پروازی، اعلیٰ اقدار اور شائستگی کی تلاش بے سود ہے۔ ایسا شاعر تو بس "ہم کو آئینہ دکھاتا ہے، دکھا دیتے ہیں" میں یقین رکھتا ہے۔ وہ آئینہ میں منعکس اشیا کی ماہیت، افادیت، اہمیت اور جاذبیت پر خامہ فرسائی نہیں کرتا۔ اسے ذرا اور واضح کروں تو وہ ایسے آئینوں کا استعمال کرتا ہے جس میں اشیا بالکل مسخ ہو جاتے ہیں اور اپنی اصلیت اور حقیقت کھو دیتے ہیں یعنی ایسے آئینے میں عکس یا تو بے ڈول، حد سے زیادہ بڑا یا بے حد کوتاہ اور بے بضاعت بن جاتا ہے اور لطف کی بات یہ ہے کہ انسان اپنی اس ہیئت کذائی سے لطف اندوز بھی ہوتا ہے اور زاویے بدل بدل کر اپنی عجیب الخلقت ہیئت کو دیکھتا ہے اور مزاح کی کیفیت سے خود کو سرشار کرتا ہے۔ لہٰذا اکبر سے میر کی غنائیت، غالب کی گہری معنویت، مومن کی خیال کی دبیز نکہت، اقبال کی آفاقیت اور فیض کی ترقی پسندیت کی توقع ہی بے سود ہے۔

باورہ کو آموز ہارگ نے اکبر کی کلیات سے اس مضمون میں صرف سولہ اشعار رقم کیے ہیں اور انتخاب ان اشعار اور تیر و خاموں سے بالآخر وہ یہ دعوے قائم کرتے ہیں یا معقول آرا کی آرا کی حمایت کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ اکبر رجعت پسند، ماضی پرست، فکر ضدین کے شکار، قدامت پرست، مشرق کے علم بردار اور مغرب کے لئے تلوار ہیں۔ وہ اجتہاد کے حامی اور ارتقا کے مخالف ہیں اور وہ یہ سب اپنی ذاتی تسکین کے لئے کرتے ہیں، اپنی انا کے تحفظ کے لئے کرتے ہیں۔ ان کے مراسلے جنس اکبر کے مراسلے ہیں، جبکہ ان کی شاعری شاعر اکبر الہ آبادی کی شاعری ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جنس اکبر ملامت اور مصالحت سے کام لیتے ہیں جب کہ شاعر اکبر ظرافت کی چاشنی میں زہر کا تیر چلاتے ہیں۔ ظرافت کی خوشبو سے معطر کر کے ملامت کی سنگ باری کرتے ہیں۔ شخصیت کی

اس دوئی کی وجہ سے اکبر جس تخلیقی سطح پر جا رہے ہوں گے وہ اکبر کا دل ہی جانتا ہوگا۔ فراق، منشی اور فراق علی کی اسی تخلیقی کی وجہ سے ان کے شعر و مزاح میں (خصوصاً آخری ایام میں) قدرے بھلاہٹ اور بچ بچاؤ بہت سرایت کر گئی تھی۔ چنانچہ مارہرو ہارگ لکھتے ہیں:

> "اکبر کا تضاد بھی کم دل چسپ نہیں کہ دنیا بھر کے مزاحیہ ادب میں ہمیشہ ماضی پر طنز ملتا ہے (یہ دوف کی غلطی سے ملتا کی بجائے ملتی درج ہو گیا ہے) لیکن اکبر ماضی کے دلدادہ اور فریفتہ تھے اور وہ بھی صرف زندگی کے معاملہ میں نہ کہ ادب کے معاملہ میں۔"

پہلی بات تو یہ کہ طنز و ظرافت کا عنصر خاص ہے۔ دوسری بات یہ کہ مزاحیہ ادب میں ہمیشہ ماضی پر طنز نہیں ملتا بلکہ عصر رواں پر بھی بھرپور طنز ملتا ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ کثرت سے ملتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ماضی کا مطالعہ کم لوگوں نے کیا ہوتا ہے (یعنی کم مزاح نگاروں نے) اس کے برعکس عصر حاضر ان کے سامنے ہے پردہ اور چلمن کے ہوئے آئینے کی شکل ہوتا ہے، جس پر وہ ہر ہر زاویے سے نظر کرنے کے متحمل بن جاتے ہیں۔ دراصل ماضی پر طنز خصوصاً اس زمانے کی اعلیٰ قدروں پر، صحت مند روایت کے مظہر اور تقدس اور دیرینہ کے خلاف ہی کرتے ہیں۔ زمانے بدلتے ہیں تو قدریں بھی بدلتی ہیں۔ اس کا یہ ہرگز مطلب نہیں ہوتا کہ پرانی قدریں لائق ملامت تھیں۔ ایسے لوگوں کو یاد رکھنا چاہیے کہ آج وہ جن قدروں پر نازاں ہیں کل وہ بھی اسی لائق تصور کی جائیں گی اور وہ بھی طنز و تشنیع کا ہدف بنیں گی۔

حقیقت یہ ہے کہ طنزیہ و مزاحیہ شاعری اپنے خصوصی اسلوب اور اکشن کی وجہ سے لائق التفات ہوتی ہے اور قابل اعتنا ٹھہرتی ہے۔ انگریزی میں جس طرح "سینس میں نان سینس" (Sense in non-sense) کی بات نہاں ہوتی ہے اسی طرح مزاحیہ شاعری میں بھی ظاہر لفظوں کا الٹ پھیر یا قافیہ کی بے تکی ہوتی ہے۔ لیکن اس میں جو تک کی بات (Barnacle matter) ہوتی ہے اس تک رسائی اس کا شکار کرتا ہے۔ اس میں بھی انگریزی کی مانند معلومات کا ذخیرہ نمایاں یا عیاں نہیں ہوتا ہے۔ یہ

بھی اشاریت کی مشکل ہماری بیافت معلومات کا احاطہ کرنے پر مجبور کر دیتا ہے یا پھر حاصل شدہ معلومات کی تجزیاتی پرتوں کی تحقیق کرتا ہے۔ اس لئے شاعر کی انفرادیت بہر طور مسلم ہوتی ہے خواہ یہ انفرادیت ذہن نوع کی ہو یا ہماری فکر کی۔ اس حوالے سے مجتبیٰ حسین کے نظریہ پر ایک نظر ڈالی جائے:

"اکبر کی مقبولیت کا راز ان کے طرز بیان میں مضمر ہے۔ یہ مسلم ہے کہ اردو شاعری میں اکبر پہلے شاعر ہیں جنہوں نے آرائش خیال صرف ظرافت کی مدد سے کی اور بحیثیت ایک مزاح نگار کے اردو میں وہ ایک مسلسل مقام رکھتے ہیں۔ لیکن جہاں کہیں بھی اکبر سائنس، تسخیر فطرت، فلسفہ اور ارتقائے انسانی کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہیں، شاعر کی افادی حیثیت ختم ہو جاتی ہے اور اس کے ساتھ جب ان کی ذہنی آسودگی اور قناعت پرستی بھی شامل ہو جاتی ہے تو ان کا مزاح، مزاح نہیں رہتا طنز بن جاتا ہے۔"

ہمیں یہ فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ ظرافت نگار کا اولین مقصد قاری یا سامع کو ہر طرح کی کشمکش، اضطراب، افکار، الجھنوں اور پریشانیوں سے چند گھڑی کے لئے آزاد کرنا اور بشاشت کو گدگدانا ہوتا ہے۔ داستان گوئی کے زمانے میں بھی درباروں اور محفلوں میں خواص، امراء اور مسخروں کو اسی غرض کے تحت رکھا جاتا تھا۔ یہ تفنن طبع کا سامان بہم نہیں پہنچاتے تھے مگر تسکین اضطراب اور تبدیلی ماحول کے باعث ضرور تھے۔ ان کی موجودگی اسی مخصوص افادیت کی غمازی کرتی ہے۔ اسی لئے اکبر کے ناقدین سے استفادہ کرتے ہوئے خود ہارنگ نے اکبر کے طنزی افادیت کا طرب کے احتجاج کے باعث ذکر کر دیا ہے۔ کیا سرکس کا ایک مجرب الوضع اور غریب الطبع جوکر اپنے ساتھی کے گر کر بے ہوش ہونے پر ماتم کرتا ہے اور یہ کوئی کرتے ہوئے نہیں کرتا ہے تو سامعین کیا رو دیتے ہیں؟ نہیں، بلکہ کھلکھلا کر ہنس پڑتے ہیں۔ اس کے برعکس اگر محفل عزا میں کوئی مصنوعی پاگل بھی کرتا ہے تو حاضرین کی کیسی رقت آمیز حالت ہو جاتی ہے۔ اس لئے اکبر پر یہ اعتراض کرنا کہ انہوں نے نئی قدروں کو تسلیم نہیں کیا، سائنسی انکشافات کو نہیں سراہا، مغرب کی افادی دین کی پذیرائی نہیں کی، بے جا ہے۔ کیوں کہ یہ شعبہ تجدید گی، بیداری اور وقار کا تحمل و متقاضی ہوتا ہے، طنز و مزاح کا نہیں۔ کیوں کہ مزاح عموماً لمحے پہلے اور اسے پہلے اعتراضات سے ہی پیدا ہوتا ہے اور اگر اس میں کوئی گہرا ہدف آمیز طنز بھی شامل ہو جاتا ہے تو گویا مقصود ہاتھ لگ جاتا ہے۔ اکبر کا ایک شعر دیکھیں جس کا مصرع اولیٰ نہایت مضطرب آمیز، معاشرتی انقلاب پر مبنی اور اعلامیہ نما نظر آتا ہے مگر دوسرے مصرع میں لفظ ایک لفظ "حنظلی" کے ورود سے نشاط آگیں مزاح میں مبتدل ہو گیا ہے۔

ہم ایسی کتابیں قابل ضبطی سمجھتے ہیں
کہ جن کو پڑھ کے لڑکے باپ کو خبطی سمجھتے ہیں

میرا مقصود اکبر کے شعری خصائص کو بیان کرنا نہیں ہے بلکہ تو خیز ہارنگ کے تنقیدی میلانات اور تخلیقی رویوں کے نقطہ آغاز کے سرے کو آج کے ہارنگ جو ہندوستانی زبان و ادب میں، کے نقطہ منتہا سے ملاتا ہے۔ جب ہم اس کے ابتدائی سرے کو پکڑ کر موجودہ ہارنگ تک رسائی حاصل کرتے ہیں تو بے اختیار کہہ جاتے ہیں کہ آج کے ہارنگ نقش اول گزرنے والے ہارنگ کے بطن سے ہی نکلے ہیں۔ دراصل جب کے ذہن میں اس مخصوص چھلنی کی بوند پہلی ہی بارش میں پڑ چکی تھی جو افزائش ذہن کا سبب بنتی ہے۔ لہٰذا اب ہمیں یہ کہنے کی چنداں ضرورت نہیں کہ ؎

دیکھیں کیا گزرے ہے قطرے پہ گہر ہونے تک

اب تو وہ قطرہ مخصوص زمانہ اب بن چکا ہے۔ زمانہ آفتاب بن چکا ہے جس کے اشعاع سے تنقید و تحقیق کا ایک ایک عنصر حرارت پا کر نئے طبقے میں افزائش پا رہا ہے۔ اس اعتبار سے یہ شعر ان پر بالکل صادق آتا ہے۔

سورج ہوں، زندگی کی رمق چھوڑ جاؤں گا
میں ڈوب بھی گیا تو شفق چھوڑ جاؤں گا

❀❀❀

Prof. Asrar Sadri
Head Deptt of Urdu
Womens' College, Samastipur

گوپی چند نارنگ بحیثیت اسلوبیاتی نقاد

• نیاز محمد خان

ادب کے تخلیقی میدان میں اس قدر بھیڑ ہے کہ اپنی موجودگی کا ثبوت دینے کے لئے امتیازی حرکت و عمل ناگزیر ہے۔ یہ بھیڑ تنقیدی ادب کے میدان میں بھی کم نہیں۔ لہٰذا یہاں بھی شناخت قائم کرنے کے لئے کارہائے نمایاں انجام دینا شرط ہے۔ کامیاب استاد، مستند معمار ادب، معتبر محقق، دیدہ ور نقاد، بلند مرتبہ ماہر لسانیات اور فعال دانشور پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اپنے اسلوب، علمی و ادبی تجزیے، وسعت مطالعہ اور تجربہ تیز مشاہدہ کی وجہ سے دنیائے زبان و ادب میں بلاشبہ وہ کارہائے نمایاں انجام دیے ہیں کہ ان کی کثیر الجہات شخصیت اپنی ذات میں ایک انجمن، ایک ادارہ قرار پاتی ہے۔ عالمگیر شہرت و مقبولیت کے مالک جناب نارنگ کی ادبی خدمات کا دائرہ اتنا وسیع ہے کہ ان کی حیثیت غیر متنازعہ ناقد کی ہے۔ ان کی ہمہ جہت ادبی خدمات سے تہذیب و ثقافت، ادبی فکر و فلسفہ اور زبان و ادب کو ایک نئی بشارت ملتی ہے اور یہ بشارت ان کی اہمیت اور فکر و دانش پر دال ہے۔ اردو کے کلاسیکی ادب سے لے کر جدید ترین رجحانات تک ان کی آشنائی قابل رشک ہے۔ قدیم ادبیات پر نظر رکھتے ہوئے وہ اردو ادب کے بدلتے ہوئے تیور کا بھی مطالعہ کرتے رہے ہیں۔ ترقی پسندی اور جدیدیت کا مطالعہ اپنے طور پر کرنے والے پروفیسر نارنگ نے شعر و ادب کی مختلف جہات کو اپنے مضامین اور کتابوں میں سمیٹنے کی کوشش کی ہے۔ نظریۂ اسلوبیات اور اسلوبیاتی تجزیہ ان کی ایک ایسی ہی تنقیدی کاوش ہے۔

اسلوبیاتی تجزیہ وہ تنقیدی حکمت عملی ہے جس کے تحت روایتی تنقید کے موضوع کا تاثراتی انداز کے بجائے ادبی فن پارے کے اسلوب کا تجزیہ معروضی، لسانی اور سائنٹفک بنیادوں پر کیا جاتا ہے۔ اس طرح کے تجزیے میں ان لسانی امتیازات کو نشان زد کیا جاتا ہے، جن کی وجہ سے کسی فن پارے، مصنف، شاعر، دبستان، صنف یا عہد کی شناخت ممکن ہو۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ کے مطابق یہ امتیازات صوتیاتی، لفظیاتی، نحویاتی، بدیعی یا عروضی ہو سکتے ہیں۔ اس تجزیے میں سائنسی طور پر محض کسی ایک لسانی سطح کا تجزیہ کیا جاتا ہے۔ اسلوبیاتی تجزیہ زبان کی کسی بھی سطح کو لے کر ممکن ہے۔ یہ تجزیہ مصنف کی پہچان میں معاون ثابت ہوتا ہے کیونکہ اسلوب شخصیت کا آئینہ ہے۔ مایہ ناز ادیب اور عظیم نقاد پروفیسر گوپی چند نارنگ نے ان خیالات کا اظہار 1989 میں منصۂ شہود پر آئی اپنی کتاب "ادبی تنقید اور اسلوبیات" میں کیا ہے۔ اس کتاب میں ان کے وہ مضامین شامل ہیں جن میں بالواسطہ یا بالواسطہ اسلوبیات سے مدد لی گئی ہے۔ اس نوعیت کے مضامین نارنگ کی دوسری کتابوں میں بھی ہیں۔

"گرانقدر مضامین پر مشتمل تصنیف "ادبی تنقید اور اسلوبیات" کے پہلے مضمون میں جو اسی عنوان سے لکھا گیا ہے، پروفیسر نارنگ نے اسلوبیات کا تعارف و تجزیہ پیش کرتے ہوئے اس سے متعلق محققانہ اور عالمانہ گفتگو مکمل کی ہے۔ اسے لکھنے اور سمجھانے کی ان کی کاوش پائیدار اور متاثر کن ہے۔ بقول ان کے "اسلوبیات تنقید کی نئی اصطلاح تنقید کا نیا رویہ ہے۔" یہ بیسویں صدی کی لسانی رہائی کی اکائی ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ اسلوبیات کا تصور جدید لسانیات نے دیا ہے۔ یہ لسانی لسانیات کی وہ شاخ ہے جو ادبی اظہار کی ماہیت، عوامل اور خصائص سے بحث کرتی ہے۔ اسلوبیات کی طویل اور مدلل بحث میں پروفیسر نارنگ نے واضح کیا ہے کہ اسلوبیات سے ادب کی افہام و تفہیم اور تحسین کاری کے کام میں جو مدد مل سکتی ہے وہ کسی اور ذریعے سے ممکن نہیں۔ ان کا بیان ہے کہ اسلوبیات کو سمجھے بغیر یا لسانیات کے بنیادی اصول و ضوابط کو جانے بغیر نظریۂ سائنسیات کو نیز ان تمام فلسفیانہ مباحث کو جو ہیں سائنسیات کے

قسط آتے ہیں سمجھنا ممکن نہیں۔ گوپی چند نارنگ کے پیش نظر تنقید کے وہ نئے ضابطے ہیں، اسلوبیات اور ساختیات۔ انھیں کے حوالے سے دنیائے ادب میں نئے فلسفیانہ مباحث پیدا ہوئے ہیں۔ قبل کی اپنی تصنیف "ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات" میں انہوں نے نظریہ ساختیات کی تفصیل پیش کی ہے، لیکن تاریخی اعتبار سے اسلوبیات کے مباحث ان کے نزدیک مقدم ہیں۔

اسلوبیات، اسلوب کا جدید تصور ہے، ادب کی کوئی پہچان اسلوب کے بغیر مکمل نہیں، یہ ادبی اظہار کا زیور ہے۔ نارنگ کے خیال میں اسلوبیات کی رو سے اسلوب کی حیثیت ادبی اظہار میں اضافی نہیں بلکہ اصلی ہے۔ اسلوبیات، اسلوب کے مسئلے سے تاثراتی طور پر نہیں بلکہ معروضی طور پر بحث کرتی ہے، نسبتاً قطعیت کے ساتھ اس کا جائزہ لیتی ہے اور مدلل سائنسی صحت کے ساتھ نتائج برآمد کرتی ہے۔ اسلوبیات یا ادبی اسلوبیات ادب یا ادبی اظہار کی ماہیت سے سروکار رکھتی ہے اس ادب سے جو تہذیب انسانی کا مظہر بلکہ خاص مظہر ہے۔ نارنگ کے مطابق اسلوبیات کا بنیادی تصور یہ ہے کہ کوئی خیال، تصور، جذبہ یا احساس، زبان میں کئی طرح سے بیان کیا جا سکتا ہے۔ اس کے بیرایۂ بیان میں آزادی اختیار حاصل ہے اور اس آزادی کا تعلق شعور اور لاشعور دونوں سے ہے۔ اسلوبیات میں بیرایۂ بیان کے جملہ امکانات کا تصور زمان، مکان اور سماج کے تصور کو ختم دیتا ہے۔ ادبی اسلوبیات تجزیاتی طریق کار کے استعمال سے تخلیقی اظہار کے پیرایوں کی نوعیت کا تعین کر کے ان کی درجہ بندی کرتی ہے۔ وہ اس بات کی نشاندہی کرتی ہے کہ فنکار نے ممکنہ تمام لسانی امکانات میں سے اپنے طرز بیان کا انتخاب کس طرح کیا ہے اور اس سے جو اسلوب وجود میں آیا ہے اس کے امتیازات یا خصائص کیا ہیں۔ عمومی و فطری انداز سے یہ کتنا مختلف ہے۔ نئی تنقید سے اسلوبیات کو جدا گانہ بتاتے ہوئے نارنگ نے لکھا ہے کہ اسلوبیات میں اسلوب کا تصور، تجزیاتی و معروضی نوعیت رکھنے کے باوجود تاریخی سماجی جہت کی راہ کو کھلا رکھتا ہے۔

پروفیسر نارنگ کی رائے ہے کہ اسلوبیات کی مدد سے یہ معلوم کیا جا سکتا ہے کہ کس عہد میں کون سا اسلوب رائج تھا یا کس عہد کی زبان کے لسانی امتیازات کیا تھے۔ اسلوبیات کی مدد سے یہ بھی پتا لگایا جا سکتا ہے کہ باہم دگر مختلف اصناف کا اسلوبیاتی امتیاز کیا ہے اور ہر ایک بیان کی سطح پر وہ کس طرح ایک دوسرے سے الگ ہیں۔ نارنگ نے یہ واضح کیا ہے کہ ادبی اسلوبیات کا خاص کام ادبی اظہار میں لفظوں کی ظاہری سطح کے پیچھے لسانی امتیازات سے بے طرح طرح کی ادبی شان کی پہچان کرنا ہے۔ اسلوبیات کے ذریعے مصنف کے لسانی اظہار کا پتا لگایا جا سکتا ہے اور اس کی شناخت قطعی طور پر کی جا سکتی ہے۔ اسلوبیات کے ذیل میں آنے والے تجزیے ہیں۔ عروضی تجزیے سے کسی شعری ہیئت یا صنف کے بارے میں عمومی نتائج کا اخذ کیا جانا یا کسی مصنف یا فن پارے کے لسانی خصائص کے تعین میں مدد لیا جانا۔ اسلوبیات میں نتائج اخذ کرتے ہوئے نارنگ اس نظریے سے آگاہ رہنا ضروری ہے کہ اسلوبیاتی تجزیے محض لسانی تجزیے نہیں۔ اسلوبیات، جمالیات سے اس طرح علاقہ نہیں رکھتی جس طرح ادبی تنقید رکھتی ہے۔ اسلوبیات کے پاس جواز ہے تفکر نہیں۔ نارنگ نے اپنی تحریر میں اسلوبیات اور ادبی تنقید کا رشتہ بھی استوار کیا ہے کہ اسلوبیات ادبی تنقید کا بدل نہیں ہے۔ ایسا اس کا دعویٰ بھی نہیں، البتہ اسلوبیات تنقید کی مدد کر سکتی ہے اور اس کو نئی روشنی سے ہمکنار کر سکتی ہے۔ یہ ادبی تنقید کو لسانی حسن کاری کے رازوں، لفظوں کے تخلیقی استعمال کے نازک فرق اور بھید بھرے تخلیقی اور معنیاتی امتیازات سے آگاہ کر سکتی ہے۔ ادب کی تحسین کاری اور تعین قدر کا کام ادبی تنقید اور جمالیات کا ہے، اسلوبیات کا نہیں۔ اسلوبیات ادبی تنقید کے ہاتھوں میں ایک معروضی حربہ ہے۔

اسلوبیاتی تجزیے سے متعلق اعتراضات کی بھی نارنگ نے نشاندہی کی ہے۔ ان کے خیال میں اسلوبیات کی سب سے بڑی کمزوری یہ ہے کہ بعض فن پاروں کے لئے اس کا استعمال نہایت ہی مشکل ہے۔ اسلوبیات پر اعتراض کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ یہ مخصوص اصطلاحات کا استعمال کرتی ہے جو لسانیات سے ماخوذ ہیں۔

اسلوبیات عام قاری کی دسترس سے باہر ہے۔ قاری سے رشتے کا انقطاع وہ قیمت ہے جو اسلوبیات کو اپنی سائنسی بنیادوں کی وجہ سے بہر حال چکانا پڑتی ہے۔ لہٰذا اس کی حدوں کو وسیع کرنے کی ضرورت ہے۔ نارنگ نے ریفاٹر کے حوالے سے لکھا ہے کہ اسلوبیات یہ تو بتا سکتی ہے کہ مختلف لسانی خصائص میں سے کسی لسانی کے اپنے امتیازی خصائص کیا ہیں، لیکن اس کا فیصلہ کیسے کیا جائے گا وہ کون سے خصائص ہیں جو کسی فن پارے کو جمالیاتی اعتبار سے زیادہ موثر بناتے ہیں اور ان کا تعین کس طرح کیا جائے گا۔ اسلوبیات پر لکھنے والوں میں روسی، فرانسیسی، برطانوی، جرمن اور امریکی ماہر لسانیات پیش پیش رہے ہیں۔ ان میں ممتاز ترین نام ہیں رومان جیکب سن، لیو سپٹزر، مائیکل ہیلیڈے، سٹیفن اولمان، اور رچرڈ اوہمان۔ الغرض اسلوبیات کو کسی خاص ملک یا قوم کے نظریے سے وابستہ کرنا بے خبری کے مترادف ہے۔ اسے ترقی دینے میں سب کی شمولیت رہی ہے۔ اسلوبیات کے موضوع پر کئی بین الاقوامی سیمینار اور کانفرنس بھی منعقد ہو چکی ہیں، جن کی روداد میں وہ اہم مقالات بھی ملتے ہیں جنہوں نے اس کی بحث کو آگے بڑھانے میں اور اس کو ایک ضابطہ علم کی حیثیت سے مستحکم کرنے میں کلیدی کردار ادا کیا ہے۔

پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اردو اسلوبیات کی صورت حال پر بھی نگاہ کی ہے۔ ان کا مشاہدہ ہے کہ اردو میں اسلوبیات کا سرمایہ زیادہ وقیع نہیں ہے، اس لئے کہ لسانیات کو ادبی مطالعے میں برت سکنے پر قادر لوگوں کی تعداد بہت کم ہے۔ اردو میں اس کا آغاز مسعود حسین خاں کی تحریروں سے ہوتا ہے۔ پھر مختلف قسم کی تنقیدوں میں اس کی جھلک ملتی ہے۔ مرزا خلیل بیگ کی تحریروں میں بھی ایسے گوشے ہیں مگر یہ سب صوتیاتی اور عروضی کے حوالے سے ہیں۔ نارنگ نے گیان چند جین کو روایتی تنقید لکھنے والوں کے زمرے میں رکھا ہے حالانکہ وہ ماہر لسانیات ہیں بلکہ ماہر لسانیات نہیں ہوتے ہوئے شمس الرحمٰن فاروقی کے لسانی اور عروضی مباحث میں اسلوبیات کے اثر کے وہ قائل نظر آتے ہیں۔ اردو میں اسلوبیات کا دائرہ وقیع نہ سہی مگر اسلوبیاتی مباحث کا دائرہ نہایت وسیع ہے۔ نارنگ نے اس حوالے سے اپنے موقف کی وضاحت کی ہے۔ انہوں نے گیان چند جین کے مضمون "اسلوبیاتی تنقید پر ایک نظر" اور اس کے جواب میں لکھے گئے مرزا خلیل بیگ کے مضمون "اسلوبیاتی تنقید پر ایک زنگ آلود نظر" کا تقابلی مطالعہ بھی پیش کیا ہے۔ انہوں نے اس قبیل کی دوسری تحریرات کا بھی ذکر کیا ہے۔

اسلوبیات سے دوسرے لوگوں نے کتنا استفادہ کیا، یہ الگ بحث ہے۔ اس سے قطع نظر یہ عمل دیدنی ہے کہ پروفیسر نارنگ نے اپنی تنقید میں اس رویے کا استعمال کیا ہے۔ "ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات" میں انہوں نے صرف شاعری کی تنقید کی ہے، لیکن ان کا اسلوبیاتی مطالعہ فقط شاعری تک محدود نہیں بلکہ فکشن کے مطالعے میں بھی نارنگ نے اسلوبیات سے کام لیا ہے۔ وہ اسلوبیات کو ادبی مطالعے کے لئے ایک مدت سے برتتے، آزماتے اور پرکھتے رہے ہیں۔ نتیجتاً یہ رویہ ان کے تنقیدی مزاج کا حصہ بن گیا ہے۔ نارنگ اسلوبیات کی نظریاتی بنیادوں پر قلم اٹھانے والوں میں شمار کئے جاتے ہیں۔ اپنے تنقیدی مضامین کے لئے انہوں نے الگ راہ اختیار کی ہے جو اسلوبیاتی تجزیے کی راہ ہے۔ ان کی تحریر اس معنی میں بھی جداگانہ ہے کہ وہ مثالیں اپنے ہی مضامین سے دیتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ نارنگ کے مضامین اس طرح کے ہیں بھی۔ ان کے اسلوبیاتی تجزیے سے متعلق مامون ایمان کی درج ذیل رائے ہے:

> "زبان کے ضمن میں نارنگ املا، لفظیات اور عروض کو خاص توجہ دیتا ہے۔ وہ لفظ سے معنی، معنی سے متن اور متن سے مطلوبہ مواد کرنے کی دعوت دیتا ہے۔ وہ سماج اور زبان کے امتزاج سے لسانی بنیاد پر تخلیق کا جائزہ لیتا ہے۔ وہ اسی جائزہ کو اسلوب کا ایک بنیادی رخ قرار دیتا ہے۔"

پروفیسر گوپی چند نارنگ کا ادبی نظریہ اتنا لیدہ اور روایت آگاہ ہے کہ ان کا اسلوبیاتی مطالعہ رائج اور معلومات افزا ہے۔ اسلوبیاتی تجزیے سے

متعلق دعوے کی دلیل کے طور پر انہوں نے کئی مضامین تحریر کئے ہیں۔ "اسلوبیات میر" اس طرح کا ان کا پہلا مضمون ہے جس میں میر کی اسلوبیاتی شناخت قائم کرنے کے لئے ان کے بنیادی اسلوبیاتی امتیازات کو نارنگ نے اجاگر کیا ہے۔ اس سلسلے کے ان کے سارے ادبی مباحث اپنی ذہنی غذا اسلوبیاتی تجزیے سے حاصل کرتے ہیں۔ اور یہ اسلوبیاتی تجزیہ نحوی بھی ہے، صرفی بھی اور صوتیاتی بھی۔ آنکھوں سے اوجھل تجزیے کی ظاہری صورت بھی تکنیکی معلومات سے گراں بار نہیں۔ نارنگ نے میر کی نحوی ساختوں کو جملوں سے قریب بتایا ہے۔ ان کے شعروں میں داخلی ساختوں کا شعری تفاعل پائے جانے کی وکالت کی ہے۔ نکات الشعرا میں موجود ان کے اسلوبیاتی امتیازات کو بھی واضح کیا ہے، لیکن زیادہ توجہ میر کے شعری اسلوب کی انفرادیت پر دی ہے۔ نارنگ نے میر کی عوام سے گفتگو اور ان کے شعر کا خواص پسند ہونے کی تائید کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ میر کے یہاں بول چال کی زبان میں شاعری نہیں بلکہ شاعری کی زبان میں بول چال ہے۔ میر کی سادگی میں پرکاری ہے، ان کا لہجہ عام نظر کا دھوکا ہے یعنی نحوی سادگی ہے معنوی نہیں۔ نارنگ کا محاسبہ ہے کہ عام زبان کی تقلیب سے معنیاتی نظام، داخلی ساختوں کے شعری تفاعل سے روشن ہوا لگتا ہے، اس لئے میر کی زبان آج بھی تازہ ہے۔ ان کے اشعار میں حیرت انگیز حد تک عام بول چال یا نثر کی نحوی ترتیب برقرار رہنے کی نارنگ نے تصدیق کی ہے۔ یہ سہل ممتنع کا اسلوبیاتی پہلو ہے۔ میر کا سمجھنا سہل نہیں۔ ان کی بصیرت تہہ در تہہ ہے۔ نغمگی اور ترنم ریزی سے لبریز ان کی شاعری، ساحری کے درجہ پر ہے۔ میر کو اردو غزل میں کہنے اور سننے کی ORAL روایت کا آخری امین بتاتے ہوئے نارنگ یوں رقم طراز ہیں۔

> "میر کا صرفی اور نحوی ڈھانچہ عام اردو کا ہے، لیکن لفظوں کے سرا لگ ہیں۔ متعدد اسلوبیاتی امتیازات کے باعث میر کا لہجہ ایسی شدید انفرادیت رکھتا ہے کہ میر کا شعر پڑھتے یا سنتے ہی فوراً محسوس ہوتا ہے کہ یہ لہجہ دوسروں سے الگ ہے۔"

اپنے ایک مضمون میں نارنگ نے انیس کی اسلوبیات پر بھی روشنی ڈالی ہے اور صوتی تجزیے کی مدد سے انیس و دبیر کے فن کا فرق واضح کیا ہے۔ وہ انیس کے ذریعہ اردو شاعری کو نیا اسلوبیاتی پیکر دینے کے معترف ہیں۔ وہ اس کا بھی اعتراف کرتے ہیں کہ انیس کی شاعری میں ایسا اسلوب سامنے آیا ہے جس کے بے مثل ہونے کی سب قسم کھاتے ہیں، لیکن جس کے اسلوبیاتی اور صوتی عناصر تر بھی پر آج تک پوری توجہ صرف نہیں کی گئی۔ انیس کے فن کو پوری طرح سمجھنے کے لئے نارنگ نے یہ جاننا ضروری بتایا ہے کہ انیس کی شعری شخصیت پر تصنیع رجحان کے خلاف ردعمل کی حیثیت رکھتی ہے۔ انیس نے ناسخیت ہی کے بعض اجزا کی تقلیب کر کے ناسخیت سے نکر لی اور مرثیے کو ایک نئی خوش آہنگی اور جمالیاتی حسن عطا کر کے بالواسطہ طور پر ناسخیت کی شکست میں ایک زبردست تاریخی کردار ادا کیا۔ نارنگ کا انکشاف ہے کہ قصیدے اور غزل کی روح کے ملاپ نے انیس کے یہاں ایک انوکھا اسلوبیاتی پیکر اختیار کیا اور فصاحت کے قدیم تصور کو ایک نئی شعری جہت سے آشنا کیا۔ نارنگ نے یہ بھی خلاصہ کیا ہے کہ جس طرح بند کے چار مصرعوں میں قصیدے کے زور بیان اور رجز کے اور بیتوں میں غزل کی لطافت اور نرمی کو باہم مربوط کر کے انیس نے مرثیے کو جو نیا اسلوبیاتی پیکر دیا، وہ ان کے فن سے مخصوص ہے اور یہ جزو اپنا ہے اس فصاحت کا جس کے قدیم مفہوم کو انہوں نے وسعت دی اور جس کا اثر بعد کی اردو شاعری پر برابر محسوس ہوتا رہا ہے۔

اسلوبیات اقبال پر گفتگو کرتے ہوئے پروفیسر نارنگ نے اقبال کی شاعری کے صوتیاتی نظام، صرفیاتی و نحویاتی نظام (نظریہ اسمیت و فعلیت کی روشنی میں) کا تجزیہ کیا ہے۔ اپنی بات وہ اس طرح شروع کرتے ہیں:

> "اقبال کی شاعری اسلوبیاتی مطالعہ کے لئے خاصا دلچسپ مواد فراہم کرتی ہے۔ اس ضمن میں سب سے پہلے اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ اسلوبیات

اسلوبیات کی وضاحت ہے جس کا ایک سرا لسانیات سے اور دوسرا سرا ادب سے جڑا ہوا ہے۔ ادب کے بارے میں معلوم ہے کہ وہ موضوعی اور جمالیاتی چیز ہے جبکہ لسانیات معروضی سائنس ہے اور ہر سائنس معروضی اور تجزیاتی ہوتی ہے۔"

اقبال سے متعلق اپنے تنقیدی تجزیے میں نارنگ نے یہ دکھایا ہے کہ اسلوبیات کوئی بات حتمی ثبوت کے لیے نہیں کہتی۔ اقبال کی شاعری کے صوتی نظام میں تنقیدی آثار کے لئے انہوں نے ٹھوس تجزیاتی بنیاد فراہم کی ہے۔ ایسے نکات پیش کئے ہیں کہ تنقید کی نئی راہیں دکھائی دیتی ہیں۔ تنقید سے اسلوبیات کے بکھر جانے اور اسے بہت بکھرا ہوا بنانے کی بات کی ہے۔ نارنگ نے اقبال کے صرفی و نحوی امتیازات کو اساسی اہم بتایا ہے جبکہ صوتیاتی نظام کا مطالعہ۔ اقبال کے صرفی و نحوی امتیازات کو صرف ایک پہلو اسمیت اور فعلیت کے تناظر میں پیش کیا ہے مگر تفصیل سے۔ ان کا خیال ہے کہ اقبال اسمیت کو مضبوط تخلیقی تجربے کے طور پر استعمال کرتے ہیں مگر امکانات کی کمی کے خطروں کے پیش نظر فعلیت کی کمی خطا میں آجاتے ہیں۔ اقبال کے یہاں فعلیت، تخاطب اور مکالمے کی زیادتی ہے۔ نارنگ نے واضح کیا ہے کہ اقبال نے معنیاتی وسعتوں کی پیش میں فعلیت کے گناگوں امکانات سے کام لیا ہے اور بچے کی تجاذبیت اور تجسیت کے باوصف اسی فعلیت نے اردو سے ان کے تخلیقی رشتے کو استوار رکھنے میں مدد دی ہے۔

"فیض کا جمالیاتی احساس اور معنیاتی نظام" نارنگ کا وہ مضمون ہے جس میں ساختیاتی مباحث کے حوالے سے فیض شناسی کی سعی کی گئی ہے۔ اول مضمون نگار فیض احمد فیض نے اردو شاعری میں نئے تجربوں کا اضافہ نہیں کیا بلکہ نئے اظہاری پیکر وضع کئے اور بیکروں، نئے پیکروں، نئے تراکیبوں اور اظہاری سانچوں کو ان کے صدیوں پرانے مفاہیم سے ہٹا کر بالکل نئے معنیاتی نظام کے لئے برتا اور یہ اظہاری نظام ان سے پیدا ہونے والا معنیاتی نظام بڑی حد تک فیض کا اپنا ہے۔ نارنگ کی فیض فہمی سے متعلق یہ دلچسپ اور اہم نظام تو کسی کی پیدا کردہ جاذب توجہ ہے:

"فیض کے معنیاتی نظام کی دریافت میں اسلوبیات سے بھی آگے کے مفہوموں کو دریافت کیا گیا ہے اور ساختیاتی مباحث کی روشنی میں فیض کو نئے زاویے، نئے اور نتائج نکالنے کی کوشش کی گئی ہے۔ مضمون "فیض کا معنیاتی نظام" میں فیض کے جمالیاتی احساس کا تجزیہ کرنے کے بعد اس معنیاتی نظام کی ساختیاتی بنیادوں پر غور کیا گیا ہے اور بتایا گیا ہے کہ ساختیاتی اعتبار سے اردو کی شعری روایت میں اظہاری جزایوں کی ایک دو نہیں بلکہ تین خاص سطحیں ملتی ہیں۔ انہوں نے ان سطحوں کی نشاندہی کے طور پر کلاسیکی عصر، متصوفانہ جہات اور معاصر زندگی سے متعلق احساس والے والے استعاراتی یا علامتی رویوں کو بعض کلیدی لفظوں کے امکانی معنویت اور وضاحت کے حوالے سے ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔"

خواجہ حسن نظامی کی نثری ارضیت پر تبصرہ کرتے ہوئے نارنگ نے لکھا ہے کہ ان کی نثر تخلیقی سرشاری کا پتہ دیتی ہے۔ وارفتگی اور سپردگی اس نثر کی نمایاں خوبی ہے۔ وارفتگی کے ساتھ اس کا صوتی آہنگ اور متوازی کلموں کا غیر ارادی اور غیر شعوری استعمال اس کی دل کشی کا باعث ہے۔ خواجہ صاحب کی نثر میں صوتی، صرفی اور نحوی مطابقت سے بھرپور جملے اور صرفی و نحوی اجزا کی ہم آہنگی یا تکرار پائے جانے کی نارنگ نے طرفداری کی ہے۔ اسلوبیاتی اعتبار سے خواجہ حسن نظامی کی نثر مکالماتی نثر کہلانے کی مستحق ہے۔ اس مکالماتی اسلوب نے بیانیاتی زبان سے بھی فیضان حاصل کیا ہے۔ ادبی امتیاز کی حامل نثر نظامی میں مطالب کی ترسیل کے ساتھ ساتھ زبان کی اپنی حیثیت بھی برقرار رہتی ہے۔ عوامی نظاموں کی ارضیت کی رازداں اس نثر کا معنوی اور اسلوبیاتی رشتہ لوک سماج کی تعلیم روایت سے ملتا ہے۔ نارنگ نے خواجہ صاحب کو اردو کی اردو نیت کا رمز شناس اور منفرد اسلوب و طرز خاص کا مالک بتایا ہے۔

حسن نظامی کی نثر کا نسب نامہ محمد حسین آزاد یا غالب سے ملائے جانے کو وہ اسلوبیاتی اعتبار سے مناسب نہیں سمجھتے بلکہ انہیں اردو نثر کا نظیر اکبرآبادی قرار دیتے ہوئے دہلی کو عوامی زبان کا ادیب گردانتے ہیں۔ ذہنی احساس سے محظوظ خواجہ صاحب کی عوامی نثر کا جد امجد نارنگ نے میر امن دہلوی کو ٹھہرایا ہے اور اس حقیقت سے اتفاق کیا ہے کہ خواجہ حسن نظامی کے اسلوب کی سلاست و لطافت، روزمرہ اور محاورے کی سب نے داد دی ہے۔

ڈاکٹر ذاکر حسین صاحب کی نثر کو اردو کے بنیادی اسلوب کی مثال بتاتے ہوئے نارنگ نے لکھا ہے کہ اردو کے بنیادی اسلوب کا جب بھی جائزہ لیا جائے گا، ذاکر صاحب کی نثری خدمات کو نظر انداز نہیں کیا جا سکے گا۔ تکلمانہ انداز، سادہ الفاظ، طویل جملوں میں نحوی متوازیت اور عمل کے ساتھ میں ہمواری کو انہوں نے ذاکر صاحب کے اسلوب کا بنیادی وصف مقرر کیا ہے۔ ذاکر صاحب نے اپنی نثر کے ذریعے جملوں اور ذیلی جملوں میں ربط و توازن کے جو نمونے پیش کئے ہیں، افعال کی سادہ شکلوں سے جو کام لیا ہے، اردو کے مختلف الاصل عناصر میں تخلیقی توازن کی جو مثالیں دی ہیں اور اردو کے فطری امکانات کو بروئے کار لانے اور اس کے تجنیس سے انصاف کرنے کی جو کوشش کی ہے نارنگ نے انہیں تسلیم کرنے کی ضرورت بتائی ہے۔ ذاکر صاحب کے اسلوب کے تجزیے کے لئے انہوں نے کئی اقتباسات پیش کئے ہیں اور ان کے اسلوب میں موجود جملوں کی نحوی ساخت کی خوبیاں گنائی ہیں۔ ذاکر صاحب کی گفتگو کے اس انداز کو ان کے اسلوب کی جان قرار دیا ہے کہ وہ مخاطب سے براہ راست بات کیا کرتے تھے۔ پروفیسر نارنگ نے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ ذاکر صاحب نے اردو کی اصلی نثر کے دامن کو وسیع کیا اور ایسے اسلوب کی مثالیں پیش کیں جو اردو کے بنیادی اسلوب سے نہایت قریب ہے۔

سارے مضامین کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ اسلوبیات کا جوہر ذہن میں جاگزیں ہو جانے سے غیر تخلیقی تجزیہ متن کی قرأت کے دوران ذہن و شعور میں احساس کی رو کے ساتھ ساتھ چلتا ہے۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ تاثراتی اور جمالیاتی طور پر ہونے والے کام کی جاتی ہے، اسلوبیات اس کا کھرا کھوٹا پرکھ کر تنقید کو ٹھوس تجزیاتی، سائنسی اور معروضی بنیاد عطا کرتی ہے۔ نارنگ کے اس طریق کے دوسرے مضامین بھی ہیں جن میں اسلوبیاتی امتیازات کے ضمن میں حوالے، اشارے اور تجزیے ملتے ہیں مثلاً "راجندر سنگھ بیدی کے فن کی استعاراتی نوعیت، اساطیری جزیں"، "انتظار حسین کا فن متحرک ذہن کا سیال سفر"، "نظیر اکبرآبادی: تہذیبی ویدہاز"، "پریم چند کے فن میں IRONY کا عنصر"، "نیا افسانہ: علامت تمثیل اور کہانی کا جوہر"۔ ان مضامین میں نظریہ ساز مفکر نارنگ کی شناخت شعر و ادب میں حالی کے بعد نظریہ سازی کرنے والے کے طور پر ہوئی ہے۔ انہوں نے اسلوبیات سے وہ کام لیا ہے جو جمالیات سے پروفیسر خلیل الرحمٰن لیتے رہے ہیں۔ نارنگ نے اسلوبیات کو ادبی تنقید میں ضم کر کے پیش کیا ہے اور یہ پیش کش اسلوبیاتی تنقید کا فقط نمونہ نہیں بلکہ اردو کے اسلوبیاتی تنقید میں اضافہ بھی ہے۔ انہوں نے اردو کے ذہنی افق کو روشن کیا ہے۔ عالمی سطح پر اردو کو وقار بخشنے کا فرض انجام دیا ہے۔ ان کی تجزیاتی نثر قارئین کو متمکن اور متاثر کرنے والی ہے کیونکہ اس میں علم کی گہرائی اور تجربے کی وسعت ہے۔

اردو زبان و ادب کے مزاج آشنا پروفیسر گوپی چند نارنگ کی تنقید اعلیٰ ادبی ذوق کے ساتھ ساتھ ذہن و فکر کی کشادگی کا پتہ دیتی ہے۔ وہ لسانی نزاکتوں اور حد بندیوں سے بخوبی واقف ہیں۔ انہوں نے صوتیات سے مدد لینے میں صرف صوتی سطح پر تکیہ نہیں کیا ہے بلکہ لفظیاتی اور نحویاتی سطحوں سے بھی مدد لی ہے۔ اپنے تنقیدی عمل میں زبان کی ظاہری سطحوں کو کبھی معنیاتی نظام کے ساتھ ساتھ لے کر چلتے ہوئے ساختیات کا بھی پروفیسر نارنگ نے تعاون حاصل کیا ہے۔ ان کے بعض مضامین میں سرتاسر بحث لفظیاتی اور نحویاتی ہے جبکہ بعض تجزیے انتہائی تخلیقی نوعیت کے ہیں جو ان کے عام انداز سے الگ ہیں۔ نارنگ نے کسی فن پارے سے محض بحث نہیں کی ہے یعنی غزل، نظم یا افسانے کا اطلاق ادبی اکائی کے اسلوبیاتی تجزیہ کرنے سے گریز کیا ہے۔ ایسا تجزیہ مصنف کے پورے تخلیقی عمل کو نظر میں رکھ کر ہی ممکن ہے۔ اور

اس تفصیل کے لئے دفتر درکار ہے۔ انہوں نے اکثر مصنف کی تخلیقی شخصیت کے تناظر میں گفتگو کی ہے اور شاعر یا مصنف کی تخلیقی انفرادیت یا اسلوبیاتی شناخت کے تعین کی کوشش کی ہے۔ اگر کسی انفرادی فن پارے کے تجزیے کی بحث آئی بھی ہے تو وہ یا تو ادبی انفرادیت اور تخلیقی عمل کے لسانی امتیازات کے ضمن میں ہے یا پھر کسی ادبی مسئلے کو واضح کرنے کے لئے انہوں نے اسلوبیاتی تجزیے سے مدد لی ہے۔ نارنگ نے فن پارے یا فن پاروں کو مصنف یا شاعر کی پوری تخلیقی شخصیت سے جوڑ کر دیکھا ہے اور انفرادی لسانی امتیازات کی نشاندہی کی ہے کسی مصنف یا عہد کے تناظر میں ان کا تجزیہ کیا ہے جو محض اسلوبیاتی تجزیے سے مشکل کام ہے۔

اپنی گفتگو میں پروفیسر نارنگ نے جہاں بعض سوالوں کے جواب دئے ہیں وہیں کچھ نئے سوال بھی پیدا ہوئے ہیں۔ ان کا مقصد تنقید کی سائنسی معروضی بنیادوں کو واضح کرنا ہے۔ اسلوبیات ان کے نزدیک محض ایک اثر ہے کل تنقید نہیں۔ ان کا اعتراف ہے کہ انہوں نے اس کے مختصر تعارف کو بھی پیش نہیں کیا ہے۔ غرض کہ اسلوبیات نہایت وسیع اور متنوع میدان ہے۔ تاہم نارنگ کے مقالات ان موضوعات پر لکھے گئے دوسرے تمام مضامین سے قدرے مختلف ہیں۔ نارنگ نے یہ موضوع اس وقت اختیار کیا جب لوگ اسلوبیات سے خوفزدہ تھے۔ انہوں نے اس کے بارے میں پھیلی ہوئی غلط فہمیوں کو دور کرتے ہوئے تنقیدی ضابطے کے تعین میں نیا طریق کار اپنانے کا ثبوت دیا۔ ان کی یہ تنقیدی کوشش لائق تحسین حصولیابی ہے۔ نارنگ کی عالمانہ تصنیف "اسلوبیات اور ادبی تنقید" اردو کے اسلوبیاتی تجزیے میں پیش پیما اضافہ ہے۔ اسلوبیات جیسے خشک موضوع کو انہوں نے پرکشش بنا کر پیش کرنے کی قابل قدر کوشش کی ہے یعنی اسلوبیات کے بیان میں خوش اسلوبی کا اظہار کیا ہے۔ ان کی باتوں کو سمجھنے کے لئے ذہن کو بیدار بنانے کی ضرورت ہے۔ نارنگ کی تحریروں میں ان کی نمایاں شخصیت کی تہذیب و ترتیب کا عکس ملتا ہے۔ اسلوبیاتی تجزیے سے انہوں نے مصنف کی پہچان اس طرح کی ہے جس طرح انسان اپنے ہاتھوں کی لکیروں سے پہچانا جاتا ہے اور ایسے ہی کارناموں سے پروفیسر گوپی چند نارنگ کی پہچان مظہر امام کے لفظوں میں "اردو ادب کا پورا آدمی" اور "پیر دگر" کے روپ میں کی جاتی ہے۔

❀❀❀

Badr Mohammadi
AT - Chandpur Fatah
P.O. - Barlarpur - 843102
Distt - Vaishali (Bihar)
Cell - 9939311612

مصوری میں بھی ہندوؤں اور مسلمانوں کا تہذیبی اختلاط ایک ملے جلے "ہند ایرانی دبستان" کی شکل میں miniature painting میں ظاہر ہوا جس میں ہندی ذہن کی اصلیت اور ایران کی نزاکت دونوں کے سوتے آکر مل گئے۔ اکبر نے کئی ایرانی اور ہندوستانی مصوروں کو اپنے دربار میں جمع کیا تھا۔ یہ لوگ قدیم ہندوستانی دستور کے مطابق کتابوں کو مصور کرتے تھے۔ جہانگیر خود مصوری کا شوق رکھتا تھا۔ اس کے زمانے میں یہ فن ترقی کے انتہائی درجے پر پہنچ گیا اور مناظر فطرت کے ساتھ ساتھ زندگی کے مختلف پہلوؤں کی بھی عکاسی کی جانے لگی۔ وسونت، بساون، مانولا، بشن رائو، منوہر اور دولت اس زمانے کے ممتاز ہندو مصور تھے جنہوں نے مصوری کے مغل طرز کی تشکیل میں بڑا اہم حصہ لیا۔ (اودھ، غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب، گوپی چند نارنگ، ص ۴۰)

گوپی چند نارنگ کی بلند قامتی پر ایک نظر

• محمد قمر اختر

اردو تنقید کو بلند قامت بنانے میں جن ناقدوں نے کارہائے نمایاں انجام دیا ہے اور اس کو صحت مند بنانے میں دن رات اس کی آبیاری کر رہے ہیں، ان میں گوپی چند نارنگ کا شمار صف اول کے ناقدوں میں ہوتا ہے۔ انہوں نے اپنے تنقیدی نظریات کے ذریعہ اردو تنقید کے ذخیرے میں قابل قدر اضافہ کیا ہے۔ ان کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ انہوں نے مغربی مفکرین کے نظریات کو ہو بہو پیش نہیں کیا جیسا کہ ان سے قبل کی صاحبان اپنے دامن کو داغدار کر چکے ہیں، بلکہ ان نظریات کا اردو ادب کے تناظر میں تجزیہ کیا اور اپنے نقطہ نظر اور تنقیدی طریقہ کار کے ذریعہ اسے سامنے لایا ہے۔

ویسے بھی ہر معاملے میں مغرب کی طرف منہ اٹھا کر دیکھنا مشرقیوں کی عادت ہو گئی ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ جس نکتے کی تلاش ہم مغربی ادب میں کرتے ہیں وہ نکتہ ہمارے یہاں پہلے سے موجود ہوتا ہے۔ گوپی چند نارنگ اس راز سے بخوبی واقف ہیں۔ مشہور و معروف اور جواں سال ناقد ثقافتی القاعی اپنے ایک مضمون "مشرق کی فکری اور تہذیبی بازیافت" میں اس سربستہ راز سے پردہ اس طرح اٹھاتے ہیں:

> "یہ بات ہوا کہ مشرق نے صدیوں پہلے جو سوچا تھا، مغرب کی رسائی صرف اس کے Tip of the iceberg تک ہو پائی ہے۔ وہ تو ان مشرقی تصورات اور فلسفوں کی مکمل طور پر تفہیم بھی نہیں کر سکتے ہیں۔ مشرق کا تخیل مغرب کے سائنسی شعور کا منتظر رہا ہے۔ مغرب اپنی تمام تر سائنسی ترقیات کے باوجود مشرقی تخیل کے سامنے بچہ ہے کہ مشرق کے پاس تخیل کی وہ آگ ہے جو اسے سدرۃ المنتہیٰ تک پہونچاتی ہے جبکہ مغرب کے پاس صرف عقل کا جگنو ہے۔ مشرق نے اپنے تخیل میں ستاروں سے آگے کی جہتوں کی سیر کر لی ہے جبکہ مغرب ابھی تک اختر شماری میں منہمک ہے۔ اس اعتبار سے مشرقی ذہن اور فکر کو جو معراج نصیب ہے اس سے مغرب محروم ہے۔ ان کا ادراک انہیں پروفیسر گوپی چند نارنگ کی ان تنقیدات عالیہ سے بھی ہوتا ہے، جو مشرقی تخیل اور تہذیبی تفاعل سے متعلق ہیں۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ کی کتابیں مشرق کی تہذیبی، فکری اور تخیلی مزاج کی تفہیم میں معاون ثابت ہو سکتی ہے۔ انہوں نے مشرق کے تخیلی، تہذیبی مزاج کی صحیح طور پر تفہیم کی کوشش کی ہے اور یہ احساس دلایا ہے کہ عالمی تہذیبی، فکری مزاج اور تخیلی نظریاتی منہاج کی تشکیل میں مشرق کی سطح مغرب کے مقابل زیادہ ہے اور عالمی مابعد جدید نظریے کے جڑوں میں بھی مشرقی روح کارفرما ہے۔" (اسباق، گوپی چند نارنگ نمبر)

نارنگ وہ مخلص ہے جنہوں نے فن کی ماہیت اور مقصدیت کے حوالے سے صحیح، متوازن اور ادبی نظریات کی وکالت کی ہے۔ انہوں نے فن کو فکر سے بھی الگ رکھا ہے۔ سائنسی فکر میں کوری اصلیت پیدا کر اسے اردو دنیا کو ایک نئے ادبی رجحان سے روشناس کرانے اور سائنسی، ایک سائنسی اور روحانی تخیل کو گرفت میں لے کر اردو ادب کو نئی ادبی توقعات سے ہم آغوش کرانے میں گوپی چند نارنگ کی کاوشوں کو ہمیشہ اردو تنقید یاد رکھے گا۔

یہ تو تھی گوپی چند نارنگ کی اردو تنقید میں بلند قامتی اور

مشرقی علوم اور ادبیات کی شاخوں اور پر عظمت تاریخ سے گہری وابستگی، آگہی اور عقیدت مندی۔ اب رہا اردو زبان کے سلسلے میں ان کے زریں نظریات سے بھی آگاہ ہوتے چلیں۔ اردو زبان کو بولنے والوں کی تعداد کم نہیں ہے۔ ایک وقت تو اس کے رسم الخط کو ہی بدلنے کی تحریک چل پڑی تھی۔ یہ بیماری آج بھی کہیں کہیں موجود ہے۔ اردو کے ان کرم فرماؤں میں تو بہت سے اپنے بھی ہیں جن کے دستر خوان پر اردو کے ہی توسط سے مرغ مسلم کا معقول انتظام ہے۔ مگر اقتدار کی ہوس اور خود کو حد سے زیادہ سیکولر ثابت کرنے کے چکر میں اپنی عاقبت خراب کراتے پھر رہے ہیں یعنی جس تھالی میں کھاتے ہیں، اسی میں چھید کرتے ہیں۔ اس کے برعکس گوپی چند نارنگ کے متعلق یقینی طور پر کہہ سکتے ہیں کہ انھوں نے اس زبان کو اس وقت اپنایا جس وقت دونوں فرقوں کے مابین زبان کے تئیں گہری خلیج حائل تھی۔ باوجود اس کے انھوں نے نہ صرف اردو زبان کو سینے سے لگایا بلکہ اسے اپنا کھلا اوڑھنا بچھونا بنا لیا۔ ساہتیہ اکادمی کے اونچے مسند تک اردو کی رسائی انھی محب اردو کی بدولت ہوئی (صدر ساہتیہ اکادمی ۲۰۰۲-۲۰۰۳) انھوں نے کبھی بھی اردو زبان کو مسلمانوں سے جوڑ کر نہیں دیکھا چنانچہ مسلمان اور اردو زبان کے حوالے سے ایک سوال کے جواب میں نارنگ فرماتے ہیں:

> "زبان کا مذہب نہیں ہوتا، زبان کا سماج ہوتا ہے۔ جو لوگ زبانوں کو ایک مذہب تک محدود کرتے ہیں، وہ زبان کے ساتھ بے انصافی کرتے ہیں۔ زبان ایک جمہوری سماجی عمل ہے۔ جو جس زبان کو بولتا ہے، زبان اس کی ہو جاتی ہے۔ زبان ہر اجارہ داری کے خلاف ہوتی ہے۔ اردو زبان کا تعلق نہ تو شامی خاندان سے ہے اور نہ ایرانی خاندان سے، اردو کا تعلق ہند آریائی خاندان سے ہے۔ اس کی بنیاد ایک پراکرت یعنی کھڑی بولی پر ہے۔ البتہ اس کی لفظیات کا امتیازی حصہ عربی، فارسی سے آیا ہے۔ تاہم اردو کے ۷۰ فی صد الفاظ بقول مولف فرہنگ آصفیہ ہندی کے ہیں۔ اردو کو کئی صدیوں تو ہندوؤں اور مسلمانوں نے مل جل کر جیا و سنوارا ہے۔ اس کا رسم الخط عربی فارسی سے ماخوذ ہے۔ اس سے کوئی انکار نہیں کر سکتا کہ اس میں اسلامی عناصر کا رنگ پکا ہے لیکن اس بات سے بھی کوئی انکار نہیں کر سکتا کہ اردو ایک مخلوط زبان ہے۔ دنیا کی بڑی زبانیں خود کو کسی ایک مذہب پر بند نہیں کرتیں۔ اگر کوئی اردو زبان کو مسلمانوں تک محدود کرنا چاہے تو یہ اس کی آزادی ہے، لیکن یہ کتاب دشمنی بھی ہے، جس سے زبان کا نقصان ہوتا ہے۔ کوئی یہ نہیں پوچھتا کہ گجراتی یا ملیالم یا کنڑ یا مراٹھی کا مذہب کیا ہے؟ اردو ہی پر یہ کرم کیوں؟ آسمان، خوشبو اور ہوا کی طرح زبان بھی سب کے لئے ہوتی ہے۔ زمین کا بٹوارہ ہو سکتا ہے، زبان کا بٹوارہ ایک ایسی مخلوق ہے جو میری سمجھ میں نہیں آتی۔" (انٹرویو، گوپی چند نارنگ نمبر)

گوپی چند نارنگ نے اردو، ہندی اور انگریزی میں تقریباً ۳۰ کتابیں تصنیف کی ہیں۔ ہندوستان کی مختلف یونیورسٹیوں میں ان پر ایم۔ فل ہو چکا ہے۔ ان کے فن اور شخصیت پر پی ایچ ڈی ہو چکا ہے اور ہنوز ہو رہا ہے۔ ذیل میں ان کی کچھ اہم کتابوں کے نام مع سن اشاعت پیش ہیں۔

اردو کتب

نام کتب	سن اشاعت
☆ ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں	۱۹۶۱ء
☆ اقبال کا فن	۱۹۶۳ء
☆ اسلوبیات میر	۱۹۶۵ء
☆ اردو افسانہ روایت اور مسائل	۱۹۸۶ء
☆ سانحہ کربلا بطور شعری استعارہ	۱۹۸۶ء

☆ امیر خسرو کا ہندوی کلام ۱۹۸۷ء
☆ اردو تنقید اور اسلوبیات ۱۹۸۸ء
☆ ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات ۱۹۹۳ء
☆ اردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب ۲۰۰۲ء
☆ ہندوستان کی تحریک آزادی اور اردو شاعری ۲۰۰۳ء
☆ ترقی پسندی، جدیدیت، مابعد جدیدیت ۲۰۰۴ء
☆ جدیدیت کے بعد ۲۰۰۵ء
☆ اردو زبان اور لسانیات ۲۰۰۶ء
☆ دکنی نثر کی لذت ۲۰۰۷ء
☆ فکشن شعریات، تشکیل و تنقید ۲۰۰۸ء
☆ کاغذ آتش زدہ ۲۰۰۸ء

انگریزی کتب

Books' Name	Publishing Year
☆ Kankhandari Dialect of Delhi Urdu	1961
☆ Urdu Language and Literature: Critical Perspective	1991
☆ Reading in Literary Urdu Prose	1965
☆ Rajinder Singh Bedi Selected Short Stories	1989
☆ Krishan Chander : Selected Short Stories	1990
☆ Balwant Singh : Selected Short Stories	1996
☆ Let's Learn Urdu	2000

ہندی کتب

نام کتب	سن اشاعت
☆ امیر خسرو کا ہندوی کلام	۱۹۸۷ء
☆ اردو پر کھتا اور پریم	۲۰۰۳ء
☆ سفر پیکار اور آزاد سفر پیکار کا یہ شاعر	۲۰۰۰ء
☆ اردو کیسے لکھیں	۲۰۰۱ء

گوپی چند نارنگ کو ان کی ادبی خدمات کے صلے میں کئی اعزازات و انعامات سے نوازا جا چکا ہے۔ کئی اعزازات تو بین الاقوامی سطح کے ہیں۔ گوپی چند نارنگ اردو کے واحد مصنف ہیں جنہیں صدر جمہوریہ ہند اور صدر جمہوریہ پاکستان نے علامہ اقبال کی تقریبوں پر اظہار کام کے صلے میں ۱۹۹۰ء میں بیک وقت تمغۂ قومی کو قومی ایوارڈ سے نوازا ہے۔ ساہتیہ اکادمی ایوارڈ نے بھی ان کی شخصیت کو چار چاند لگایا ہے۔ نہ جانے کتنے اعزازات و انعامات باعث آفتاب و مہتاب ان کی راہ میں بچھنے کو تیار بیٹھے ہیں۔ ذیل میں چند چمکتے ستاروں کا ذکر جو ان کی شخصیت کے آسمان کو منور کر رہے ہیں۔

اعزازات و انعامات

☆ دولت مشترکہ فیلوشپ ۱۹۶۴ء
☆ فورڈ فاؤنڈیشن گرانٹ ۱۹۶۳ء
☆ مولانا آزاد ایوارڈ (اتر پردیش اردو اکادمی) ۱۹۷۳ء
☆ یو ایس ایس ایوارڈ ۱۹۸۲ء
☆ غالب ایوارڈ ۱۹۸۵ء
☆ امیر خسرو ایوارڈ (ICCR-AKSA) ۱۹۸۷ء
☆ کنڑا اکادمی ایوارڈ ۱۹۸۷ء
☆ پدم شری ایوارڈ ۱۹۹۱ء
☆ ساہتیہ اکادمی ایوارڈ ۱۹۹۵ء
☆ ایسوسی ایشن بین الاقوامی ایوارڈ (لاس اینجلس) ۱۹۹۵ء

☆ عالمی فروغ اردو ایوارڈ (دوہا قطر) ۱۹۹۸ء
☆ اندرا گاندھی میموریل فیلوشپ ۲۰۰۲-۲۰۰۳ء
☆ Mazziny گولڈ میڈل (حکومت اٹلی) ۲۰۰۴ء
☆ تنظیم اردو مصنفین پورپی ایوارڈ ۲۰۰۵ء
☆ سینٹرل یونیورسٹی حیدرآباد سے ڈی لٹ ۲۰۰۷ء
☆ مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی، حیدرآباد سے ڈی لٹ ۲۰۰۸ء
☆ علی گڑھ مسلم یونیورسٹی سے ڈی لٹ ۲۰۰۹ء
☆ بہار شاعر ایوارڈ ۲۰۱۰ء
☆ بھارت بھاشا پرشد ایوارڈ ۲۰۱۰ء
☆ اقبال سمان (مدھیہ پردیش، بھوپال) ۲۰۱۰ء
☆ بھارتیہ گیان پیٹھ مورتی دیوی ایوارڈ، نئی دہلی ۲۰۱۱

دنیائے تخلیقی بحر بیکراں کی طرح ہے۔ گوپی چند نارنگ اس بحر میں غواصی کرتے رہیں گے اور نئے نئے رجحانات، نئے امکانات، نئے نئے اصولوں کی شکل میں نت نئے گوہر نایاب برآمد کرتے رہیں گے۔ اردو کے منظر پر کبھی گوپی چند نارنگ جلوہ افروز ہو کر اردو کو وقار بخشتے رہیں گے اور کبھی اردو گوپی چند نارنگ کے وقار، رتبہ اور شخصیت کو عظمت بخشتی رہے گی۔ ❁❁

Md. Qaseem Akhter
at : Bahadarpur, P.O. : Amour
Distt. : Purnea - 854315 (Bihar)

سرسید تحریک نے عقلیت پسندی اور ذہنی بیداری کے جو فضا پیدا کی تھی۔ اس میں بڑوں کی باتیں بڑوں کے لہجے میں کرنے والے تو بہت تھے۔ بچوں کے لہجے میں سمجھانے کی باتیں کرنے والا کوئی نہ تھا۔ اردو میں درسی کتابوں کی تیاری کا کام 1800 میں فورٹ ولیم کالج کے قیام کے ساتھ شروع ہو گیا تھا۔ 1824 کے بعد دہلی کالج نے اسے مزید آگے بڑھایا۔ لیکن یہ کتابیں سماجی یا سائنسی علوم کے لئے تھیں یا پھر ادب کے مطالعہ کے لئے۔ اردو زبان پڑھانے کے لئے فورٹ ولیم کالج میں جو کتابیں تیار ہوئی تھیں، وہ ہندوستانی طلبہ کے لئے تھیں، غیر ملکی محققین اور حکام کے لئے تھیں۔ اردو بولنے والے بچوں کو اردو پڑھانے کی کتابوں پر توجہ نہیں تھی۔ شاید اس وقت مادری زبان کو زبان کی حیثیت سے پڑھنے پڑھانے کا تصور ہی نہیں تھا۔ زبان کے ضمن میں تقریباً ساری توجہ قاری پر صرف ہوئی تھی۔ ۱۸۵۷ء کے واقعات کے بعد جب فارسی کا رہا سہا زور بھی ٹوٹ گیا تو اردو کے قاعدوں اور ابتدائی کتابوں کی ضرورت محسوس ہوئی۔ چنانچہ ادھر پنجاب میں کرنل ہالرائڈ کے حسب ہدایت محمد حسین آزاد نے کتابیں تیار کیں، تو ادھر سوبجات متحدہ آگرہ و اودھ میں اسمٰعیل میرٹھی نے اردو کا پہلا قاعدہ اور پہلے سے پانچویں درجہ تک کی کتابیں تصنیف کیں۔ تب سے اب تک ان کی مقبولیت میں ہر دل عزیزی کا یہ عالم ہے کہ لاکھوں، کروڑوں نونہالوں کی بازیافت کرنے والوں اور مستقبل کے افق پر نظریں گاڑنے والوں کو نہ صرف یاد رکھا، لیکن اس شخص کو بھول گئے جس نے زمین پر سیدھے سبھاؤ چلنا سکھایا اور حال اور مصرف حال سے واسطہ رکھا۔ ضرورت ہے کہ اپنے اہم شاعر اور مصنف کی خدمات کا دل کھول کر اعتراف کیا جائے اور اس کے بلند کارناموں کے تمام پہلوؤں پر نظر ڈالی جائے۔ بچوں کا ادب اسمٰعیل میرٹھی کی ادبی شخصیت کا محض ایک رخ ہے۔ ان کا شمار جدید نظم کے بیتی تجربوں کے بلند گزاروں میں بھی ہونا چاہیے۔ وہ صرف 'عجیب چڑیا'، 'گھوڑا'، 'کوا'، 'طبع کی الجھن'، 'محنت سے راحت' اور 'ہر کام میں کمال اچھا ہے' کے شاعر نہیں تھے۔ انہوں نے 'مناجات'، 'آفتاب'، 'مکالمہ سیف و قلم'، 'باد مراد'، 'شفق'، 'تاروں بھری رات' اور 'آثار سعد' جیسی نظمیں بھی لکھیں۔ آزاد اور حالی نے جدید نظم کے لئے زیادہ تر مثنوی اور مسدس کے فارم کو برتا تھا۔ اسمٰعیل نے ان کے علاوہ مثلث، مربع، مخمس اور مثمن سے بھی کام لیا۔ انہوں نے بے قافیہ نظمیں بھی لکھی ہیں (چڑیا کے بچے) اور ایسی نظمیں بھی ہیں جن میں مصرعوں کے اوزان کو ٹکڑوں میں تقسیم کر کے مصرع ترتیب دیے گئے ہیں (تاروں بھری رات)۔ بعد میں علامہ اقبال، باب اردو کے شاعروں اور ترقی پسند شاعروں نے آزاد نظم اور نظم معریٰ کے جو تجربے کیے، ان سے بہت پہلے عبدالحلیم شرر، الطاف حسین حالی اور نادر کاکوری اور ان سے بھی بہت پہلے اسمٰعیل میرٹھی ان راہوں سے کانٹے نکال چکے تھے۔ (قاعدہ اردو، گوپی چند نارنگ، ص ۲۲۳، ۲۲۵)

عہد حاضر کے اہم نقادوں میں گوپی چند نارنگ کے امتیازات

• ڈاکٹر روشن ہمدانی

گوپی چند نارنگ 11 فروری 1931ء کو دکی بلوچستان موجودہ پاکستان میں پیدا ہوئے۔ انہوں نے دہلی یونیورسٹی سے ایم اے اردو اور ڈاکٹر آف فلاسفی کی ڈگری بھی حاصل کی۔ انہوں نے فارسی زبان میں آنرز کی سندپنجاب یونیورسٹی سے حاصل کی۔ انہوں نے انڈیانا یونیورسٹی، امریکہ سے لسانیات، صوتیات اور تشکیلی گرامر کا خصوصی کورس کیا ہے۔ ابتدا ہی سے گوپی چند نارنگ کا رجحان زبان، تہذیب اور ثقافت کے ادبی رشتوں کی طرف رہا ہے۔ اس کا اظہار وہ اپنی کتاب "اردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب" کے دیباچہ میں یوں کرتے ہیں:

> "اردو کے تہذیبی امتیاز و انفراد کے بھید بھاؤ سے حکایت کو میں بچپن سے سنتا رہا ہوں، بلکہ یہ میری سائیکی کا حصہ ہے، ہر چند کہ اردو میری مادری زبان نہیں اور میری ابتدائی پرورش بلوچستان میں غیر اردو ماحول میں ہوئی۔ شاید لسانیاتی دلچسپی کشش کا یہ بھی ایک سبب رہا ہو۔ بہر حال جب میں نے 1952ء میں دہلی کالج میں ایم اے اردو میں داخلہ لیا تو اس کا بھی کوئی باطنی سبب رہا ہوگا کیونکہ امتیازی تعلیمی کیریر کی وجہ سے میرا سائنس میں جانا طے تھا، لیکن والد صاحب بلوچستان میں تھے اور دہلی آ جانے کے بعد میں اپنی تعلیمی پسند و ناپسند کے معاملے میں آزاد تھا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب اردو ہندوستان کی سیاست کی بھینٹ چڑھائی جا رہی تھی اور اردو میں دور دور تک کوئی طالب علم نظر نہیں آتا تھا۔ دو برس بعد جب میں نے ڈاکٹریٹ میں داخلہ لیا تو میرا موضوع یہی تھا اور یہی تجسس دامن گیر تھا کہ اردو کی تہذیبی، علاقائی اور جمالیاتی قبول، ترغیب اور تہہ داری کی نوعیت و ماہیت کیا ہے اور ہندوستانی ذہن و مزاج سے اس کا رشتہ کیا ہے اور اگر یہ رشتہ گہرا ہے تو اردو زبان ہر لوح کے نقش اور شواہد کو جھیل جائے گی۔"

گوپی چند نارنگ اردو کے ان معدودے چند نقادوں میں سے ایک ہیں، جو اپنے مخصوص تنقیدی نظریات و تصورات کی وجہ سے اردو تنقید میں بلند مقام رکھتے ہیں۔ حالی و شبلی کے بعد جن ناقدوں نے اردو تنقید کی آبیاری میں نمایاں رول ادا کیا ہے ان میں کلیم الدین احمد، احتشام حسین، آل احمد سرور، محمد حسن عسکری، شمس الرحمٰن فاروقی اور گوپی چند نارنگ کے نام نمایاں ہیں۔ بقول حامد کاشمیری:

> "گوپی چند نارنگ عصر حاضر کے ان چند فن شناس اور باریک بیں نقادوں میں شامل ہیں، جنہوں نے فن کی ماہیت، مقاصد اور مقصدیت کے حوالے سے جدید صحیح اور متوازن ادبی نظریات کی وکالت کی ہے اور فن کو سماجی دستاویز کا بدل قرار دینے کے مروجہ گمراہ کن نظریے کی تخلیق کی ہے۔"

گوپی چند نارنگ کو قدرت نے بے پناہ صلاحیتوں سے نوازا ہے۔ انہوں نے ادب کے تقریباً تمام گوشوں پر تفصیل سے لکھا ہے چاہے وہ تنقید ہو یا تحقیق، فکشن ہو یا شاعری، مشرقی ادب ہو یا مغربی ادب، زبان کا مسئلہ ہو یا تعلیم و تدریس کے مسائل، انہوں نے ہر گوشے پر تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔ وہ اپنی دیدہ وری سے نئے نئے نظریات کو پیش کرتے ہیں۔ لسانیات، اسلوبیات، ساختیات سے لے کر مابعد جدیدیت، تانیثیت، نو تاریخیت جیسے موضوعات پر انہوں نے

تفصیل سے لکھا ہے، لیکن گوپی چند نارنگ نے سب سے زیادہ توجہ ادبی نظریہ سازی پر دی ہے۔

گوپی چند نارنگ ادب میں نظریے کی اہمیت سے انکار نہیں کرتے مگر کسی گروہ کی پابندی کو مضر قرار دیتے ہیں۔ بقول گوپی چند نارنگ:

"کسی ایک نظریے کی پابندی سے فکر کی تازہ کارانہ راہیں مسدود ہو جاتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ میں ادبی لیبلوں کا سخت مخالف ہوں۔"

گوپی چند نارنگ کو اسلوبیاتی نقاد کہا جاتا ہے۔ انہوں نے اپنی تنقید کی ابتدا عام لسانیاتی مطالعے سے کی، لیکن بعد میں گوپی چند نارنگ نے اسلوبیات اور سانیات کو ملا کر ایک وسیع لسانیاتی نقطہ نظر سے اردو شعر و ادب کا تجزیہ کیا۔

گوپی چند نارنگ کی سب سے بڑی خصوصیت ان کا شگفتہ اور غیر مبہم اسلوب ہے۔ تنقید میں قدم قدم پر اختلاف کی گنجائش ہے، لیکن وہ جو بات کہتے ہیں، اپنے دائرہ کار میں پورے استدلال اور مدلل انداز سے کہتے ہیں۔ ان کے تجزیات کو تنقید کی استدلالی ساخت (Argumental Structure) کی بہترین مثال قرار دیا جا سکتا ہے۔ گوپی چند نارنگ نے نظریاتی تنقید پر کوئی کتاب نہیں لکھی ہے، لیکن اپنے مضامین کے ذریعے اسلوبیاتی تنقید کے اصولوں کی معیار بندی کا کام ضرور انجام دیا ہے۔ گوپی چند نارنگ اسلوبیاتی مطالعے کی کوتاہیوں سے بھی واقف ہیں، اسی لیے انہوں نے لکھا ہے:

"اسلوبیات طریقہ کار ہے، کل تنقید نہیں۔ کوئی بھی طریقہ کار کل تنقید نہیں ہو سکتا۔ اسلوبیات اس کا دعویٰ بھی نہیں کرتی۔ یہ دوسرے طریقوں کی نفی بھی نہیں کرتی۔ چنانچہ اس کو اپنے طور پر برتا جا سکتا ہے اور دوسرے طریقوں سے ملا کر بھی، لیکن اسلوبیات کوئی بات بغیر ثبوت کے نہیں کہتی۔ یہ تنقیدی آرا کی صحت یا عدم صحت کے لئے ٹھوس تجزیاتی بنیادیں فراہم کرتی ہے اور اس طرح ادب کے سربستہ و اظہاری رازوں کی گرہیں کھول سکتی ہے یا تخلیقی عمل کے بعض پر اسرار گوشوں پر روشنی ڈال سکتی ہے۔ صرف اتنا ہی نہیں بلکہ اس کے بارے میں ایسے ثبوت بھی پیش کرتی ہے جنہیں رد نہیں کیا جا سکتا۔" (اقبال کا فن، ڈاکٹر گوپی چند نارنگ، ص ۱۹۵، ۱۹۶)

گوپی چند نارنگ ادب کے نفسیاتی سیاسی یا عمرانی تجزیے کے مخالف نہیں ہیں، لیکن اسلوبیات کو تنقید کا سب سے کارگر حربہ اور ادبی تنقید کی ٹھوس بنیاد تصور کرتے ہیں۔ اسلوبیات عام طور پر صورت و آہنگ اور شعر یا جملے کی لفظی ساخت، اس میں صفیری، فنائی یا بیکار آوازوں اور اسمیت و فعلیت سے بحث کرتی ہے۔ گوپی چند نارنگ نے بھی میر انیس، میر تقی میر اور اقبال کے اپنے اہم اسلوبیاتی تجزیوں میں بالعموم انہیں خصوصیات سے بحث کی ہے اور ان شعرا کے کلام کی مقبولیت کا راز ان میں پائی جانے والی انہیں خصوصیات کا نتیجہ ہے۔ اسلوبیات میر میں انہوں نے لکھا ہے کہ:

"شعر میں معنویت، تصویریت سب لفظوں کے ذریعے پیدا ہوتی ہے اور زبان کا تخلیقی استعمال ہی شاعر کی اپج، فطری جوہر، جوش، جذبہ تخیل اور زور تخیل کی بنیادی کلید فراہم کرتی ہے۔" (اسلوبیات میر، ڈاکٹر گوپی چند نارنگ)

اسلوبیاتی تنقید کے رجحان کو عام کرنے میں ان کا وہی سرفہرست ہے۔ اسلوبیات دراصل ادبی اسالیب کا مطالعہ ہے۔ اس میں شاعر و ادیب کے ان مخصوص طریقہ کار کا مطالعہ کیا جاتا ہے جس سے مصنف کی شخصیت سامنے آ جاتی ہے۔ اسلوبیاتی تنقید بظاہر جدید تنقید میں ایک نیا نام ہے۔ اسلوبیات تنقید کو تجزیاتی بنا دے سکتی ہے، لیکن تعین قدر جمالیاتی نظر کا کام ہے۔ بقول گوپی چند نارنگ:

"اسلوبیات ادبی تنقید کا بدل نہیں۔"

وہ اسلوبیاتی تنقید کو بے حد اہم حربہ تو قرار دیتے ہیں، لیکن اسے کل تنقید

تسلیم نہیں کرتے۔ گوپی چند نارنگ بلاشبہ ایک ماہر لسانیات ہیں اور یوں کہ اسلوبیات جدید لسانیات کی ایک شاخ ہے اس لئے ان کے نظریات کو خاص اہمیت دی جاتی ہے۔ ان کی کتاب اردو کی تعلیم کے لسانی پہلو پر ایک اہم کتاب ہے۔ ان کی نگاہ قدیم و جدید اور عالمی ادب پر بھی ہے لیکن وہ خود کو کسی طرز تنقید سے میکانکی طور پر وابستہ نہیں کرتے ہیں البتہ اسلوبیاتی طرز تنقید پر وہ ضرور اصرار کرتے ہیں۔

اسلوبیات کی اہمیت اور اس کی مزید وضاحت کے لیے گوپی چند نارنگ نے کئی اہم مضامین تحریر کیے ہیں۔ ان میں "اسلوبیات انیس"، "بانی کی غزل کا جواز مرگ شاعر"، "کلی شاعری اور اسم اعظم"، "اسلوبیات میر" وغیرہ ان کے اہم مضامین ہیں۔

"بانی کی غزل کا جواز مرگ شاعر" میں اسلوبیاتی تجزیہ سے کام لیا۔ اس کی عمدہ مثال گوپی چند نارنگ کا وہ تبصرہ ہے جو شہریار کی شاعری پر کیا تھا۔ نارنگ کی ان خدمات کا اعتراف ان کے سبھی معاصرین نے کیا ہے۔

گوپی چند نارنگ نے اپنی نگارشات کے ذریعے اسلوبیاتی تنقید کو خاصا وقار و اعتبار بخشا ہے۔ وہ ماہر لسانیات ہونے کے علاوہ ایک صاحب ذوق نقاد بھی ہیں۔ وہ لسانیات کے سبھی شعبوں سے گہری واقفیت رکھتے ہیں اور زبان کی ساخت اور اس کے تمام مدارج سے باخبر ہیں اس لئے ان کا محاکمہ بے حد اہم ہوتا ہے۔ گوپی چند نارنگ اسلوبیات کو ایک مدت سے برتتے ہیں اور پرکھتے آئے ہیں۔ وہ اس بات کی نشاندہی بھی کرتے ہیں کہ فن کار ممکنہ تمام لسانی امکانات میں سے اپنے طرز بیان کا وہ انتخاب کس طرح کرے اور اس سے جو اسلوب خلق ہو اس کے امتیازات یا خصائص کیا ہوں۔

اسلوبیاتی تنقید (Stylistic Criticism) کے بعد ساختیاتی و پس ساختیاتی تنقید (Structural and post Structural Criticism) اردو ادب میں سامنے آتی ہے۔ اس نظریے میں گہرائی و گیرائی دونوں ہیں۔ اردو ادب میں ساختیاتی انداز فکر کو سمجھنے اور سمجھانے کی کاوشیں 1975ء کے بعد نظر آتی ہیں۔ اس سلسلے میں گوپی چند نارنگ کا پہلا مضمون 1989ء میں "ماہ نو" کراچی میں شائع ہوا تھا جس کا عنوان "ساختیات اور ادبی تنقید" تھا۔ بعد میں اسی مضمون کو "شعر و حکمت" حیدرآباد نے بھی شائع کیا۔ گوپی چند نارنگ کی اس سلسلے میں باقاعدہ کتاب "ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات" ہے جو دسمبر 1993ء میں شائع ہوئی۔

گوپی چند نارنگ کو قدرت نے بے پناہ صلاحیتوں سے نوازا ہے۔ اردو دنیا میں ان کی علمیت، بصیرت، دانشوری کے چرچے عام ہیں۔ انہوں نے ادب کے تقریباً سارے گوشوں پر تفصیل سے لکھا ہے۔ تنقید ہو یا تحقیق، فکشن ہو یا شاعری، مشرقی ادب ہو یا مغربی ادب، زبان کا مسئلہ ہو یا تعلیم و تدریس کے مسائل، انہوں نے ہر گوشے پر تفصیل سے روشنی ڈالی ہے اور اپنے زور قلم سے اردو ادب کا دامن وسیع کیا ہے۔ وہ اپنی دیدہ وری سے نئے نئے نظریات کو پیش کرتے ہیں۔ لسانیات، اسلوبیات، ساختیات سے لے کر مابعد جدیدیت، تانیثیت، نوتانیثیت، سبھی موضوعات پر انہوں نے تفصیل سے لکھا ہے۔

گوپی چند نارنگ نے حالی کی "مقدمہ شعر و شاعری" 1893ء کے ایک سو سال بعد اپنی بیش بہا تصنیف "ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات" پیش کی جو کہ ادبی تھیوری کا ایک نیا موڑ ہے۔

گوپی چند نارنگ کے تنقیدی تصورات و نظریات سے اختلاف بھی کیا گیا ہے کیوں کہ وہ بحثیں بھی اٹھاتے ہیں، سوال بھی پیدا کرتے ہیں۔ ادب کوئی جامد و ساکت شے نہیں۔ یہ ایک بہتا دریا ہے۔ گوپی چند نارنگ کا اردو ادب اور تنقیدی تھیوری کے ساتھ کمٹ منٹ بہت گہرا ہے۔ اسی لیے جدید اردو تنقید میں گوپی چند نارنگ کے نظریات و افکار کو بے حد قدر کی نگاہ سے دیکھا جاتا رہا ہے اور رہے گا۔ بقول آل احمد سرور:

> "ڈاکٹر گوپی چند نارنگ جس موضوع پر قلم اٹھاتے ہیں اس کے سارے گوشوں پر نظر رکھتے ہیں۔ انہوں نے

تحقیق کے ان نوادر کو جو نظروں سے اوجھل تھے، یکجا کر کے ایک داستان مرتب کی ہے جس میں معلومات کے ساتھ دل کشی بھی ہے۔"

گوپی چند نارنگ کے درج ذیل مقالات اردو کے تنقیدی سرمائے میں اہم اضافے قرار دیے جا سکتے ہیں۔

☆ مابعد جدیدیت عالمی تناظر میں
☆ جدید تعلیم کی شعریات: کیا ادبی قدر بے تعلق معنی ہے
☆ بیدی کے فن کی اسٹرکچرالی اور اساطیری جہتیں
☆ بلونت سنگھ کا فن
☆ ادبی تنقید اور اسلوبیات
☆ فیض کو کیسے نہ پڑھیں
☆ پانی، نئی غزل کا جواز، مرگ شاعر
☆ انتظار حسین: وہی پیاس ہے۔۔۔
☆ مابعد جدیدیت اردو کے تناظر میں
☆ فلسفہ ادب کا اہم مسئلہ: ترسیل اور نوتار سخن
☆ افسانہ نگار پریم چند: IRONY کا استعمال
☆ منٹو کا متن: معنا اور فنی حسن آفرینی
☆ انتظار حسین کا متحرک ذہن کا سیال سفر
☆ نیا افسانہ: علامت، تمثیل اور کہانی کا جوہر
☆ اسلوبیات انیس
☆ فیض کا جمالیاتی احساس اور معنوی نظام
☆ اسلوبیات میر
☆ شہریار: نئی شاعری اور اسم اعظم

مختصر یہ کہ اردو تنقید کے موجودہ منظر نامے میں گوپی چند نارنگ اپنی بوقلموں خدمات کی بدولت سب سے قدآور اور سربلند ہیں۔

❀❀❀

اسلامی جمالیات کی رو سے جمالیاتی مسرت اس وجدانی کیفیت کا نام ہے جو خود اور بے خود کی دوئی کو برقرار رکھتے ہوئے شخصی انا کو مکمل اور محکم بنانے کا پیغام دے۔ اس لئے کہ خدا اور بندہ یا عابد اور معبود ایک نہیں ہو سکتے۔ اردو میں اقبالؔ سے پہلے یہ رجحانات نہیں تھے اور ہمارے شاعر غزل کی معراج (غزل خواہ عارفانہ ہو خواہ عاشقانہ) جذب و سرمستی کی اس منزل کو قرار دیتے ہیں جہاں حواس کے سطحی امتیازات مٹ جاتے ہیں اور نگاہ تعینات کی حد سے گزر جاتی ہے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں کثرت و وحدت کا عقلی امتیاز باقی نہیں رہتا یا یوں کہئے کہ جہاں قطرہ دریا سے ہم کنار ہو کر انا البحر کا دعوا کر سکے یا ذرہ صحرا کی وسعتوں سے ہم آغوش ہو جائے، لیکن اس قلبی واردات کا بنیادی تجربہ عقل اور تحلیل کے ماورا ہے، اس کا نظری تجزیہ ممکن نہیں۔ جیسے مادر زاد اندھے کو قوس و قزح کے جمال یا غروب آفتاب کے جلال کی نوعیت نہیں سمجھا سکتے، ویسے ہی وجدانی مشاہدۂ حقیقت کی تشریح و تحلیل نہیں ہو سکتی۔ ہستی مطلق کے بارے میں عقل نے جتنی بھی تعریفیں کی ہیں، اپنشد انہیں "نے تی، نے تی" کہا یعنی "یہ بھی نہیں" کہہ کر جھٹلا دیتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ حقیقت کے اس عین کی جو عقل و ادراک سے بالاتر ہے کوئی تعریف نہیں ہو سکتی۔ "نے تی، نے تی" یا "لا الٰہ الا اللہ" سے یہ مراد ہے کہ جتنے مثبت اوصاف تک ہمارے ذہن کی رسائی ہو سکتی ہے وہ ہستی مطلق کی تعریف پر پورے نہیں اترتے۔ برہمہ کو عموماً آنند یا پرم آنند سے تشبیہ دیتے ہیں، لیکن آنند بھی دراصل برہمہ نہیں بلکہ اس کا وہ تصور ہے جو ہمارا مادی ذہن کر سکتا ہے جو تعینات کا شکار ہے۔ (اردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب، گوپی چند نارنگ، ص ۱۹۸/۱۹۹)

جدید اردو تنقید اور گوپی چند نارنگ

• تمکنت ہمدانی

یہ امر مسلم ہے کہ اردو تنقید پر جدیدیت کے بہت گہرے اثرات مرتسم ہوئے ہیں۔ مابعد جدید تنقید اسی سلسلے کی اضافی کڑی ہے۔ ۱۹۶۰ء سے ۱۹۸۰ء کے درمیان تقریباً بیس برس تک جدیدیت کا زور رہا۔ اس کے بعد مابعد جدیدیت کی ابتدا ہوئی۔ مابعد جدید نظریہ کو پروان چڑھانے میں کلیدی رول "گوپی چند نارنگ" کا ہے۔ اردو ادب میں اس رجحان کو پہلے پہل پیش کرنے والی شخصیت موصوف کی تھی۔ اسی بنا پر جناب نارنگ کو مابعد جدید تنقید کا بانی تسلیم کیا جاتا ہے۔

مابعد جدید تنقید نے جس امر پر سب سے زیادہ زور دیا وہ ساختیات پر مبنی تنقید ہے۔ یہاں یہ واضح کر دینا لازمی ہے کہ جدیدیت، ترقی پسند تحریک کے ردعمل میں وجود میں آئی۔ چونکہ ترقی پسندوں نے ادب اور ادب کی تنقید کے لئے کچھ بندھے ٹکے نظریات وضع کر رکھے تھے۔ ان کے نزدیک وہی ادب اہمیت کا حامل تھا، جو ترقی پسند اصول و ضوابط پر کھرا اترتا تھا۔ جدیدیت نے ترقی پسند نظریات کو مسترد کیا، مگر ایک الگ نظریہ ادب پر باقاعدہ کر دیا۔ ابتدا میں جدید رجحان کا تیزی سے فروغ ہوا، لیکن یہاں بھی شعراء و ادبا کو مخصوص ہونے لگا اور اس کے خلاف احتجاج کیا جانے لگا۔ جس کے ردعمل ایک نیا رجحان فروغ پانے لگا جسے مابعد جدیدیت کا نام دیا گیا، جو ادب کو کسی مخصوص نظریے کے تحت دیکھنے کے بجائے ادب کو اس کے متن کی روشنی میں دیکھنے کی قائل ہے۔ اس کے نزدیک تکنیکات، اسلوبیات، ساختیات، لفظیات اور تلمیحات و صرفیات کی روشنی میں ادب کا جائزہ لینا مقصود ہے۔

مابعد جدید ناقدین کا ماننا ہے کہ تکنیکات کی اہمیت اس کے معنیاتی پیمانہ پر مبنی ہونی چاہیے نہ کہ کسی کی نظریے کے اصول و ضوابط پر۔ مابعد جدید تنقید کے علمبردار گوپی چند نارنگ کا بھی خیال ہے کہ ادب کو کسی ایک معنوی جہت میں محدود کر دینا ادب کی آفاقیت کو کم تر کرنا ہوگا۔ ادب کی آفاقیت کو ذہن میں رکھتے ہوئے گوپی چند نارنگ نے لسانیات، اسلوبیات اور ساختیات کے ان زاویوں کو اپنی تنقید کی بنیاد قرار دیا ہے، وہ ادب کا غیر جانب دارانہ مطالعہ کی وکالت کرتے ہیں۔

جیسا عام لوگ جانتے ہیں کہ جدید اردو نقادوں کی صف میں گوپی چند نارنگ ایک ممتاز اور منفرد حیثیت رکھتے ہیں۔ ان کے مضامین نہ صرف اردو کے انتقادی سرمائے میں اضافے کا سبب ہوئے ہیں بلکہ ان کی تحریروں نے جدید اردو تنقید کو کئی جہتوں سے روشناس بھی کرایا ہے۔ ان کی ادبی فہم اور تنقیدی سرگرمیوں کا آغاز لسانی مباحث سے ہو یا فکشن کی تنقید یا شاعری کی تنقید یا پھر ادب کے دیگر موضوعات ہوں، پروفیسر نارنگ ہمیشہ اپنی منطقی باتوں اور استدلال سے اپنے نکات کو پیش کرتے ہیں اور اپنے مضامین میں ان نکتوں کی وضاحت و صراحت کرتے ہیں۔ وہ تخلیق کو تنقید سے برتر گردانتے ہیں اور تخلیق کی عظمت کے قائل ہیں۔

ان کا بنیادی رشتہ لسانیات سے ہے اسی لئے وہ اپنی تنقید میں سب سے زیادہ زور زبان و اسلوب پر دیتے ہیں۔ اس میں وہ رائے نہیں کہ اسلوبیاتی تنقید کے حوالے سے جدید اردو تنقید کے منظرنامے پر نارنگ کی اپنی الگ پہچان ہے۔ انہوں نے چاہے "اقبال کے کلام کے صوتیاتی نظام" سے بحث کی ہو یا "اسلوبیات میر" یا "اسلوبیات انیس" سے، ان کی کوشش یہی رہی ہے کہ کسی بھی طرح فنکار کا تجزیہ و احتساب اس فنکار کی تخلیقی شخصیت کے تناظر میں ہی کیا جائے۔

"اسلوبیات میر" ان کا ایک ایسا کام ہے جو میر تقی میر کی فنی جہت کو روشن کرتا ہے۔ اس میں انہوں نے میر تقی میر کے شعری اسلوب کے اوصاف امتیازات کی بنیاد پر ان کی شعری عظمت و

انفرادیت کو نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے جو ان کے اسلوبیاتی طرزِ تنقید کا بہترین نمونہ ہے۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر تابش مہدی رقم طراز ہیں کہ:

"گوپی چند نارنگ نے اردو ادب و تنقید کے حوالے سے 'چیستاں بازی' نہیں کی ہے بلکہ جو کچھ کہا ہے صاف اور واضح انداز میں کہا ہے اور اس احساس کے ساتھ کہا ہے کہ اس سے آئندہ نسل کو کچھ مل سکے۔ نارنگ نے شاعری اور افسانے کے جدید رجحانات اور رویوں پر خصوصی توجہ دی ہے۔ ادب کی ان دونوں اصناف اور ان کے فنکاروں پر انہوں نے بڑا اہم اور بنیادی کام کیا ہے۔" (اردو تنقید کی نئی جہات سے آشنا گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر تابش مہدی، مشمولہ گوپی چند نارنگ نمبر، ص۔ ۲۰)

انیس کے متعلق نارنگ کا اہم کام "انیس شناسی" ہے جو اردو ادب کی دنیا میں ایک منفرد حیثیت رکھتا ہے۔ اس میں انہوں نے نہایت شرح و بسط کے ساتھ اپنے مخصوص اسلوب تنقید کے تحت اردو کے دو اہم مرثیہ نگار میر انیس اور مرزا دبیر کے شعری اسالیب کا جائزہ لیا ہے اور ان کے اسباب و اقدار کا تعین کیا ہے۔

اسلوبیات اقبال پر انہوں نے نظریہ اسمیت اور فعلیت کی روشنی میں گفتگو کی ہے اور اس باب کو مزید وسیع کیا ہے۔ انہوں نے اس بات کو خصوصی اہمیت دی ہے کہ اقبال نے معنیاتی وسعتوں کی پیاس میں فعلیت کے گوناگوں امکانات سے کام لیا ہے اور لہجے کی مجازیت اور رمزیت کے باوصف اسی فعلیت نے اردو سے ان کے تہہ در تہہ تخلیقی رشتے کو استوار رکھنے میں مدد دی ہے۔ اس سلسلے میں ابوالکلام قاسمی فرماتے ہیں کہ:

"اقبال کی شاعری کے اسلوبیاتی مطالعے کی دوسری کارآمد اور نتیجہ خیز بحث نظریہ اسمیت اور فعلیت کی روشنی میں اقبال کے صرفی و معنوی نظام کی تلاش و جستجو ملتی ہے۔ اس مضمون میں کلام اقبال کے ان امتیازات کو واضح کیا گیا ہے جن کا تعلق زبان کے استعمال کے صرفی اور نحوی ڈھانچے سے ہے۔" (گوپی چند نارنگ کے تنقیدی زاویے، ابوالکلام قاسمی، مشمولہ: گوپی چند نارنگ، ص ۲۱۲، ۲۱۳)

نارنگ کا ایک امتیاز یہ بھی ہے کہ انہوں نے صرف شعری ادب کے لسانی امتیازات کو سمجھنے کی کوشش کی ہے بلکہ فکشن کے مطالعے میں بھی اسلوبیاتی طرزِ تنقید سے بھرپور کام لیا ہے۔ انہوں نے علامتی اور تجریدی افسانوں کے معنیاتی نظام پر نہ صرف گفتگو کی بلکہ اس کی پرتوں کو بھی کھول کر رکھ دیا ہے۔ ان کو ہمیشہ سے ہی کسی ایسی تخلیق کی تلاش رہی جو وسیع پیمانے پر افکار و خیالات کے علاوہ اجتماعی لاشعور کی گمشدہ حقیقتوں کے تانے بانے کو نئے تخلیقی احساس کے ساتھ قاری پر منکشف کرے۔ ان خیالات کو عملی جامہ پہنانے کے لئے انہوں نے متعدد افسانوں کا تجزیہ کرتے ہوئے جہاں متن کی ظاہری ساخت پر توجہ کی وہیں متن کے اندرون میں داخل ہونے کی بھی سعی کی اور ادبی جوہر تلاش کر کے قاری کو نئے تخلیقی احساس سے ہمکنار کیا۔ انہوں نے پریم چند، انتظار حسین اور بیدی کے افسانوں کے تجزیے کئے اور افسانوی ادب کی تفہیم میں ایک نئی طرح کی بنیاد ڈالی۔

انہوں نے اپنے تنقیدی شعور سے ان حقائق کو بھی ظاہر کیا ہے کہ افسانہ کسی بھی حکایت کی روشنی میں لکھا جائے وہ عصری تہذیب و ثقافت کی آئینہ داری میں معاون ہوتا ہے۔ ان کا یہ نظریہ بھی بالکل صحیح ہے کہ افسانہ نگار محض کسی لمحاتی احساس یا جذبے کے بیان کے لئے علامتوں کا استعمال نہیں کرتا بلکہ کامیاب علامتی افسانوں میں یہ علامت زندگی کی کسی نہ کسی کھوکھلی سچائی کو بیان کرتی ہے۔

نارنگ کی انفرادیت یہ بھی ہے کہ انہوں نے ساختیاتی فکر میں گہری بصیرت پیدا کی اور پھر اردو دنیا کو ایک نئے ادبی دبستان سے روشناس کرایا اور ساختیات، پس ساختیات اور ردِ تشکیل کو گرفت میں لے کر اردو ادب کو نئی ادبی توقعات سے ہمکنار کیا۔ یہ کتاب ادبی فکر میں

"عہد نامہ جدید" کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس کتاب میں انہوں نے ساختیات اور پس ساختیات کی نظریاتی بنیادوں سے بحث کی ہے اور ساختیاتی تنقید اور ادبی تنقید کے رشتے کو واضح کیا ہے۔ انہوں نے اس بات پر زور دیا ہے کہ فکر و ادب کی دنیا میں کوئی راستہ بند نہیں ہوتا۔ اس دنیا میں سوالات کی بہتات ہوتی ہے۔ ان سوالات کے مختلف جوابات ہوتے ہیں اور کوئی جواب قطعی یا آخری نہیں ہوتا۔ اسی باعث نارنگ نے تنقیدی نظریے کی اہمیت اور نظریہ سازی پر سیر حاصل بحث کرتے ہوئے ادبی تنقید کے نئے ماڈل کی جانب اشارہ کیا ہے جو مابعد جدیدیت کی نمائندگی کرتا ہے۔ یہ مابعد جدید ادب صرف تخلیق و تحقیق کا احاطہ نہیں کرتا بلکہ یہ معاشرہ، انسان اور اس سے وابستہ مسائل پر غور و فکر کرنے پر آمادہ کرتا ہے۔

بہر کیف! ادب کا ہر قاری اس بات سے متفق ہے کہ دبستان تنقید میں "ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات" کی بحث جہاں ختم ہوتی ہے وہاں سے ایک نئے تنقیدی زاویے کا آغاز ہوتا ہے۔ ایک مزید بات ذہن میں رکھنے کی ضرورت ہے کہ نارنگ کا یہ تنقیدی سلسلہ ابھی جاری رہے گا اور ممکن ہے کہ ان کے تنقیدی افکار میں کوئی نیا رنگ زاویہ ابھر آئے جو تنقیدی سمت کو ایک نیا رخ عطا کردے۔

ان تمام بیانات کی روشنی میں یہ کہنا چاہوں گی کہ "جدید اردو تنقید میں گوپی چند نارنگ" کا مقام نہ صرف اعلیٰ اور بلند ہے بلکہ سب سے منفرد ہے۔

❀❀❀

Tamkinat Parwez
C/o Parwez Alam
Imam Ali Lane
Asansol - 713301 (W.B), Dist. : Burdwan
Mob. : 09749995899

اردو کی قدیم ادبی روایات میں سب سے اہم مشاعروں کا رواج ہے۔ مشاعرے ہند ایرانی تہذیب کا وہ ورثہ ہے جو مسلمانوں کے ہاتھوں ہندوستان کی گنگا جمنی تہذیب کو منتقل ہوا اور ہندوستان کی اپنی چیز بن کے رہ گیا۔ مشاعروں کا رواج اردو ادب میں اتحاد پسندی کے رجحانات کا اولین مظہر ہے۔ شاید ہی کوئی ایسا مشاعرہ منعقد ہوا جس میں مسلمانوں کے ساتھ ساتھ ہندو شریک نہ ہوئے ہوں۔ شعر و شاعری کی یہ مجلسیں ہر زمانے میں عام رہی ہیں۔ ان کے چند در چند رسوم و آداب مقرر تھے جن کا احترام ہندو و مسلم دونوں کے لئے واجب سمجھا جاتا تھا۔ ایک دوسرے کے زانو بہ زانو بیٹھ کر ہندو مسلم اپنا اپنا کلام سناتے تھے۔ مشاعروں کا انعقاد عموماً کسی صاحب حیثیت کے گھر پر ہوتا تھا۔ اردو کے قدیم مشاعروں کا ایک ہی مقصد یہ بھی ہوتا تھا کہ دونوں فرقوں کو ایک دوسرے سے قریب تر لایا جائے۔ ایسی ہی ایک کوشش لکھنؤ کا مشاعرہ تھا جو "آئینہ ہندوستان" کے نام سے مشتہر ہوا۔ یہ مشاعرہ ہری سرن داس کے دولت خانہ پر منعقد ہوا تھا، اس کے علاوہ منشی لچھمن پرشاد صدر اور رنگ بہاری لال سوسن کے ہاں لکھنؤ میں برسوں مشاعرے ہوتے رہے۔ دہلی میں ایسے مشاعرے امرناتھ ساحر، پیارے لال رونق اور چندی پرشاد شیدا کے زیر اہتمام 1920 تک ہوتے رہے۔ کنور بدری کرشن فروغ سکندر آباد کے رئیس ان مشاعروں کے دلدادہ تھے۔ اس طرح مسلمانوں کے گھر ہندوؤں اور ہندوؤں کے گھر مسلمانوں کی نشستیں ہوا کرتی تھیں اور اس وقت کی سوسائٹی ان تعلقات میں کسی تفاوت کو روا نہ رکھتی تھی۔ (کاغذ آتش زدہ "گوپی چند نارنگ" ص ۹۲-۹۳)

دانش ہند، غالبؔ اور نارنگ

• ڈاکٹر حسن رضا

پروفیسر گوپی چند نارنگ اب Living Legend بن چکے ہیں۔ گزشتہ ساٹھ سالوں میں انہوں نے ایسے ایسے ادبی معرکے سر کئے ہیں کہ تحقیق و تنقید کی دنیا میں فی زمانہ کسی تخلیقی کا احساس باقی نہیں رہ گیا ہے۔ اکبر الہ آبادی سے لے کر مرزا غالبؔ تک کے طویل سفر میں انہوں نے کئی سنگ میل نصب کئے ہیں جو آنے والی نسلوں کی صدیوں رہنمائی کرتے رہیں گے۔ اس سفر کا تازہ ترین سنگ میل جو انہوں نے نصب کیا ہے وہ ہے "غالبؔ۔ معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات۔ بظاہر تو یہ تحقیقی و تنقیدی تصنیف ایک موضوعی ہے مگر دراصل اس کے چار مرکزی موضوعات ہیں۔ (۱) غالبؔ کی معنی آفرینی (۲) جدلیاتی وضع (۳) شونیتا کا فلسفہ اور (۴) شعریات غالب۔ ان مرکزی موضوعات کے تابع مختلف ضمنی ابواب ہیں۔ پروفیسر نارنگ نے اس کتاب کو کل بارہ ابواب میں تقسیم کیا ہے۔ اس ترتیب کے لحاظ سے میرا موضوع باب سوم یعنی "دانش ہند اور جدلیات نفی" اور باب چہارم یعنی "بودھی فکر اور شونیتا" ہے۔

جدلیات نفی انگریزی مرکب لفظ Negative dialectics کا اردو ترجمہ ہے۔ علمیات میں Dialectics اسم جمع ہے جس کے معنی فن مناظرہ کے ہیں جب کہ اسم صفت کی صورت میں یہ Dialectic اور Dialectical بن جاتا ہے جس کے معنی جدلیاتی یا جدلی ہیں جبکہ Negative کا اردو ترجمہ نفی یا منفی ہے۔ اس طرح Negative Dialectic کا لفظی ترجمہ جدلیاتی نفی بنتا ہے جب کہ Negative Dialectics کا لفظی ترجمہ منفی فن مناظرہ ہے۔ بادی النظر میں یہ ایک لایعنی اور بے مقصد نظریہ ہے جو اثبات کے برعکس ہے، لیکن فی الحقیقت اس سلبیت میں عدم موجودگیت سے جو حقیقت خارج ہوتی ہے، وہ مثبت کی موجودگی اور معنویت سے فزوں تر ہوتی ہے۔ غالبؔ شعریات کی تفہیم و تشریح کے لئے اسی لئے پروفیسر نارنگ نے جدلیاتی نفی کے فلسفہ اور رقص بم ہندوستان کے فلسفہ شونیتا کے ادراک کو الہام کو ناگزیر قرار دیا ہے۔ حقیقت کے ادراک کے لئے موصوف نے ایک مثبت اور ایک منفی جہت پیش کر کے (۱) کتاب موجود ہے (۲) کتاب موجود نہیں ہے یا استدلال ثبت کیا ہے:

> "واضح رہے کہ منفی بیان کتنا ہی منفی کیوں نہ ہو وہ کسی نہ کسی اثبات کا معروض کرتا ہے اور یہ بات خالی از خاص نہیں کیوں کہ بہر حال معروض یعنی کتاب موجود نہیں ہے۔ چنانچہ فلسفے میں ایک فکر یہ بھی ہے کہ منفی بیان کا ادراک نفی کی نفی کے بطن سے نہیں یعنی کتاب کی غیر موجودگی کا تصور اپنے غیر یعنی موجودگی سے متعلق ہے گویا منفی بیان معنی سے خالی نہیں، بلکہ منفی بیان دراصل ہے ایسے مثبت بیان کے جہاں اثبات کو نفی کے عمل سے پیچھے ہٹا دیا گیا ہے۔ غالبؔ کی شعریات کو سمجھنے کے لئے اس نکتے کو نظر میں رکھنا بہت ضروری ہے یعنی منفی بیان معنی سے خالی نہیں، بلکہ زیادہ معنی کا حامل ہو سکتا ہے کیوں کہ اثبات کے عمل کو نفی سے پیچھے دے کر قائم کیا گیا ہے۔ جب کہ سیدھا سادا مثبت بیان بیانات محض ہو سکتا ہے۔" (غالبؔ: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات، گوپی چند نارنگ، ص ۱۰۰)

ہندوستانی فلسفے میں "نفی" کی معنویت کے دو سرے نظر آتے ہیں: موجودیت اور لاموجودیت یعنی مثبت اور سلبیت۔ فلسفیوں کا ایک طبقہ اس کی سلبیت کا حامی ہے جبکہ دوسرا گروہ اس کی مثبت حیثیت کا طرف دار ہے۔ جیسا کہ ہم نے اوپر کہا تھا کہ:

(الف) سلبیت میں دکھوں کی دکھو ہے

(ب) اس دکھ کا سبب ہے

(ج) اس دکھ کا سبب ہے لہٰذا نفس اور

(د) لہٰذا نفس پر قابو سے ہی نجات ملتی ہے

گویا کہ "نفی" کی ہی صداقت کی تھی یعنی دکھوں کی مکمل معدومیت سکھ کی نفی ہی ہے۔ اس طرح جدلیات نفی کا بودھی نظریہ نفی کو مثبت تسلیم کرتا ہے۔ چنانچہ پروفیسر نارنگ نفی کے بودھی نظریہ کے حوالے سے لکھتے ہیں۔

"ویدانت میں مرکزی مسئلہ حقیقت مطلق (برہمن = شعور کلی) یا نروان یا موکش ہے۔ ان میں سے کسی کی مثبت تعریف ممکن ہی نہیں مثلاً موکش (نجات) کی بالعموم جو تعریف کی جاتی ہے وہ نفی سے مملو ہے یعنی موکش نام ہے دکھ کی مکمل معدومیت کا دکھ کی ہے سکھ کی معدوم اس نفی کی نفی یعنی دکھ کی عدم موجودگی (یعنی سکھ) پر منتج ہے۔ غرض نفی کی حرکیت ایک ایسا اصول ہے جس کے بغیر نروان (موکش، مکتی) کا مرکزی تصور قائم نہیں ہو سکتا۔" (غالب معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شعریات اور تعریف، گوپی چند نارنگ، ص ۱۰۰)

پروفیسر نارنگ نے نفی کی سلبیت اور اثبات پر بڑی بلیغ بحث کی ہے اور اس فلسفہ پر اتمام حجت بارہ صفحات پر پھیلا ہوا ہے اور دلائل و براہین کے بعد ہوا ہے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ پروفیسر نارنگ نے فلسفہ نفی یا جدلیات نفی کے نظریہ کو وضع کیا ہے بلکہ انہوں نے اس قدیم نظریہ کے اشکال اور تشکیک کو دور کیا ہے اور اس کی ایسی توضیح کی ہے کہ نفی کی عدمیت اور اس کی موجودیت کے دونوں پہلو حرف بہ حرف نمایاں ہو گئے ہیں۔ اس کے بعد والے باب میں "تشبیہ" کے حوالے سے نفی کی بے پیچیدہ جدلیت کی عمدہ صراحت کی ہے۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا پروفیسر نارنگ کا مطمح نظر ہندوستان کا قدیم Mythological فلسفہ ہے یا پھر غالب کے اشعار میں پیوست دلائل ہندی کا فلسفہ۔ تسلسل مطالعہ سے واضح کہ مطمح نظر کی نشاندہی کرتا ہے۔ دراصل دلائل ہندی کا فلسفہ اور تشبیہ کا بودھی نظریہ ایک طویل تمہید ہے جو دلائل ہندی کے فلسفہ سے ماخذ مفکرات کی ذہن سازی کر کے اشعار غالب میں پوشیدہ دلائل ہندی کے فلسفہ کے اخذ و تشبیہ کی بوقلمونی کشی ہے اور ما بعد الطبیعیاتی و جودی فکر کے فلسفہ وجودیت اور لا وجودیت کا امتیازی ادراک کشی ہے۔ اس کی وضاحت اور صراحت کا آغاز غالب کی اس غزل سے ہوا ہے جس کو غالب نے محض دس سال کی عمر میں بیدل کو تضمین کرتے ہوئے لکھا تھا اور جس کا مطلع اور مقطع یہ ہے۔

نقش مطر ہستی و آرام کجا ہے
رفتار نہیں ورنہ ز دل طرز پا ہے
آہنگ اسد میں نہیں ز نغمہ بیدل
عالم ہمہ افسانہ ما دارد و ما ہیچ

پروفیسر نارنگ نے ویدانت کے فلسفہ اور بودھی فکر کے باہمی تفاعل و تجزیہ سے جو نتیجہ اخذ کیا ہے وہ فکر سے میر کے یہاں بالعموم اور غالب کے یہاں بالخصوص اور کثرت سے موجود ہے۔ اپنے نظریہ کی استقامت کے لئے انہوں نے میر و غالب کے یہ اشعار پیش کئے ہیں۔

یہ توہم کا کارخانہ ہے
یاں وہی ہے جو اعتبار کیا
(میر)

بود و نمود و نگار سا کچھ ہے
صورت اک اعتبار سا کچھ ہے
(میر)

شاہد ہستی مطلق کی کمر ہے عالم
لوگ کہتے ہیں کہ ہے، پر ہمیں منظور نہیں
(غالب)

ز نام نہیں صورت عالم مجھے منظور
ز وہم نہیں ہستی اشیا مرے آگے
(غالب)

ہاں کھائیو مت فریب ہستی
ہر چند کہیں کہ ہے، نہیں ہے
(غالب)

مذکورہ اشعار کی سرسری معنویت کو پروفیسر رنگ کے ذیل کے حاصل شدہ نتیجہ کے حوالے سے زیادہ بہتر طور پر سمجھا اور پرکھا جا سکتا ہے ورنہ معنی کا سرا ہاتھ آ سکتا ہے یا پھر ان کی تہہ میں مخفی مذکورہ سے دور لے جا سکتی ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ غالب کی شاعری میں متعدد معانی اور متنوع نقطوں کا معمہ نما جال سا ہے جو کبھی کبھی بے حد الجھا ہوا نظر آتے ہیں اور کبھی اچانک ایک ہی جھٹکے میں کھل جاتا ہے خود کو دیکھ لینے کے بعد ہر بار یہ آسانی نظر آنے لگتا ہے اور لطف کی بات یہ ہے کہ وہ دوسروں کو تب تک نظر نہیں آتا ہے جب تک کہ اس مخصوص جھٹکے سے کوئی شخص اپنی انگلی سے اس کی پرتوں کو نہ کھولے۔ اس کے بعد دوسرا شخص بھی اس ابھرتے ہوئے نقطوں میں یہ آسانی اس جھٹکے کی خاکہ یا عکس کو دیکھ اور پہچان لیتا ہے۔ پروفیسر رنگ اس اعتبار سے پہلے شخص ہیں جس نے غالب کے یہاں وحدت وجود کے مذکورہ فلسفوں اور نظریوں کو تلاش اور دریافت کیا ہے اور مطالعہ اور مباحث کا ایک نیا باب وا کیا ہے اور غالب کے اس ادعا کو استقامت عطا کی ہے۔

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھیے
جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آئے

اور اس شکایت کو بھی حق بجانب بتایا ہے۔

بقدر شوق نہیں ظرف تنگنائے غزل
کچھ اور چاہیے وسعت مرے بیاں کے لئے

کچھ ہے شوق کو دل میں تنگی جا کا
گھر میں کچھ ہوا اضطراب دریا کا

"دونوں روایتوں کا فرق اس سے بھی کہیں زیادہ گہرا اور اہم ہے۔ وحدت کا تعلق ایکتا دوں کی آتمن روایت سے ہے (آتما۔ پرماتما = برہم) یہ وحدت فلسفہ تعلق ہے آتمن (آتما) کی آتما کی روایت سے ہے جو آتما۔ پرماتما = برہم اور ان سے متعلق تمام برہمن یا بعد الطبیعیات سے اتنا ہی مختلف ہے۔ ایکتا دوں کی رو سے حقیقت مطلق اصل اور کائنات غیر اصل یعنی سراسر مایا یا مایا کا کھیل ہے۔ یہ وہم ہستی کی روح 'مایا' سے ہے جو 'لیلا' (تماشہ) یا فریب نظر ہے اور تو ہم کا کارخانہ ہے، ایک حقیقت مطلق (برہم) کائنات کے سارے میں جاری و ساری ہے اور حاضر و ناظر ہے۔" (ایضاً ص ۹۹)

پروفیسر رنگ نے اس کلیہ کلیہ کو مذکورہ اشعار متریح کرتے نظر آ رہے ہیں اور ذیل کے اشعار بھی اخذ شدہ نتیجہ پر منتج ہوتے ہیں۔

ہستی کے مت فریب میں آجائیو اسدؔ
عالم تمام حلقۂ دام خیال ہے

ہوں میں بھی تماشائی نیرنگ تمنا
مطلب نہیں کچھ اس سے کہ مطلب ہی برآوے

مرا شمول ہر اک دل کے پیچ و تاب میں ہے
میں مدعا ہوں تپش نامہ تمنا کا

نہیں گر مرا برگ ادراک معنی
تماشائے نیرنگ صورت سلامت

ہے سادگی دہن تمنائے تماشا
جلنے کہ اسدؔ رنگ پہن بالشتی ہے

آ گئی دام شنیدن جس قدر چاہے بچھائے
مدعا عنقا ہے اپنے عالم تقریر کا

میں بھی منہ میں زبان رکھتا ہوں
کاش پوچھو کہ مدعا کیا ہے

ہے کچھ ایسی ہی بات جو چپ ہوں
ورنہ کیا بات کر نہیں آتی

گر خاموشی سے فائدہ افشائے حال ہے
خوش ہوں کہ میری بات سمجھنی محال ہے

نشو و نما ہے اصل سے غالب فروغ کو
خاموشی ہی سے نکلے ہے جو بات چاہیے

بک رہا ہوں جنوں میں کیا کیا کچھ
کچھ نہ سمجھے خدا کرے کوئی

مرقومہ اشعار میں بودھی فلسفہ اور جدلیات نفی کے نظریے کی پیوستگی اور وابستگی دیکھی جا سکتی ہے۔ پروفیسر نارنگ نے بڑی جاں فشانی کے بعد نسخۂ حمیدیہ اور دیوان متداولہ سے ایسے اشعار کا انبار لگا دیا ہے جو دیانتی اور بودھی فکر و فلسفہ کی ترجمانی کرتے ہیں۔ یہ ترجمانی کہیں مجذوب کی بدبداہٹ کا لہجہ اختیار کیے ہوئے ہے تو کہیں ژین (Zen) کی وہ خاموشی ہے جس میں جنون کا دل تک ہر چیز غیاب اور تاریکی سے آتی ہے۔ غالبؔ اسی لئے غالبؔ نے یہ دعویٰ کیا تھا۔

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں
غالب صریر خامہ نوائے سروش ہے

ژین مفکرین لفظ کو ناکافی اور گیان، دھیان، عرفان کو ناقابل وضاحت تسلیم کرتے ہیں۔ ان کا ماننا ہے کہ اگر کچھ جاننا یا حاصل کرنا ہے تو از خود حاصل کرو، روشنی یا معنی تک از خود پہنچنا افضل ہے۔ اس نظریے نے شہزادہ سدھارتھ کو بھکشو بن (ترک خانہ و خانوادہ) کے لئے مجبور کیا تھا اور اسی جنون نے انہیں تلاش حق کے لئے دشت و صحرا کی بارہ برسوں تک خاک چھنوائی تھی اور پھر اپانگ پیپل کے درخت کے نیچے انہیں غیب سے علم کی روشنی حاصل ہوئی تھی اور وہ شہزادہ سے مہاتما بدھ بن گئے تھے۔ اس کے لئے انہیں کسی کی شاگردی حاصل نہیں کرنی پڑی تھی۔ غالبؔ بھی اس جہت سے مہاتما بدھ سے مماثلت رکھتے ہیں۔ انہوں نے بھی استاد سے فقط ابتدائی لسانی تعلیم ہی حاصل کی تھی ورنہ ان کا فلسفہ فکر اور فن از خود پاتا ہے۔ ابتدا اس کے لئے انہوں نے بدھ کی طرح ترک دنیا نہیں کیا بلکہ تگ و دو اور جہد مسلسل اور ارادہ و استنباط سے کام لیا۔

چلتا ہوں تھوڑی دور ہر اک راہ رو کے ساتھ
پہچانتا نہیں ہوں ابھی راہبر کو میں

بس فرق صرف اتنا ہے کہ مہاتما بدھ نے جسمانی اور ذہنی بیداری کی جب کہ غالبؔ نے ذہنی آزادی اور ذہنی یکسوئی سے از خود علم کی روشنی حاصل کی۔ بدھ کو یہ سوالات متفکر و متجسس کر رہے تھے کہ انسان بیمار کیوں ہوتا ہے، وہ بوڑھا کیوں ہوتا ہے اور پھر مر کیوں جاتا ہے؟ تو غالبؔ ان سوالات کے جوابات ڈھونڈتے ڈھونڈتے عرفان علم حاصل کرنے میں کامیاب ہو گئے۔

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود
پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے؟

یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں
غمزہ و عشوہ و ادا کیا ہے؟

شکن زلف عنبریں کیوں ہے؟
نگہ چشم سرمہ سا کیا ہے؟

سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں؟
آمد کیا چیز ہے، ہوا کیا ہے؟

غالبؔ ہمیشہ لفظ کی ترجمانی کی کم مائگی اور فنی سانچوں کی قدیم یعنی طرف تنگنائے غزل کے شاکی رہے ہیں۔ اس لئے ان کے یہاں اظہار کی نظریت گہری ہے اور لفظوں کے استعمال میں وہ بیدلؔ سے بھی زیادہ محتاط ہیں۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ ناقدین غالبؔ کو مشکل پسند کہہ کر اپنا پلہ جھاڑ لیتے ہیں بلکہ انہیں تو میرؔ کی طرح یہ تسلیم کرنا چاہیے کہ ؎

سمجھیں نہ ہم تو فہم کا اپنی قصور تھا

سچ تو یہ ہے کہ غالبؔ فہمی کے معاملے میں ناقدین کی کم علمی کو زیادہ دخل ہے۔ یہ حضرات غالبؔ کی لفظیات، تراکیبات اور معلومات کی بھول بھلیاں میں کھو کر رہ جاتے ہیں اور "اگر نہ ملا تو کھٹا" کی مثل یہ کہہ بیٹھتے ہیں کہ "یا تو خود سمجھے یا خدا سمجھے" لیکن غالبؔ جیسا حاضر جواب بھی کہاں ہو گا ہے، وہ ترکی پٹ کی کہہ اٹھتا ہے۔

نہ ستائش کی تمنا، نہ صلہ کی پروا
گر نہیں ہیں مرے اشعار میں معنی نہ سہی

دراصل غالب کی شاعری کوئی معمہ نہیں ہے۔ مخصوص لفظوں کی مخصوص نشست و برخاست کی وجہ سے لفظوں کی معنی جہتیں فزوں تر ہو گئی ہیں اور مفرس ترکیبات کی بنا پر غیر فارسی داں ناقدین کو تکلف محسوس ہوتی ہے، ورنہ صوفیوں کو غالب کے یہاں سلوک، معرفت، عرفان وغیرہ نظر آتے ہیں۔ فلسفیوں کو فلسفہ کے نکات و افکار دکھائی دیتے ہیں، شوخی اور بذلہ سنجی کے دلدادوں کو شوخی و ظرافت کی جھلکیاں روشن نظر آتی ہیں، دانش ہندی کے متلاشیوں کو دانش ہندی کی جلوہ گری نظر آتی ہے، سیکولر سکیت کے مداحوں کو سیکولر سکیت کا اعلیٰ ترین رچاؤ دکھائی دیتا ہے، ترقی پسندوں کو ترقی پسندیت کے اعلیٰ معیار کے نمونے مل جاتے ہیں۔ ازیں قبیل ہر مکتب فکر کے لوگوں کو غالب کے یہاں اپنی اپنی فکر و نظر کے زاویے مل جاتے ہیں۔ اس لئے عبدالرحمٰن بجنوری نے بالکل بجا کہا ہے کہ نوح سے لے کر تست تک مشکل سے سوسکتے ہیں، مگر کون سا راگ ہے جو اس کے تاروں میں خوابیدہ یا بیدار موجود نہیں۔ مہاتما گاندھی نے مذہب کی تفہیم کے سلسلے میں سات اندھوں کی جو مثال پیش کی ہے، وہ دیوان غالب پر بھی صادق آتی ہے۔ جس طرح ان اندھوں نے ہاتھی کا کان پکڑ کر پنکھا جیسا، دم پکڑ کر رسی یا سانپ جیسا، پاؤں پکڑ کر کھمبا جیسا ہاتھی کو قرار دیا تھا، بعینہٖ شعریات غالب آج ہاتھی کی مثل ہے اور ناقدین اندھوں کی مثال ہیں۔ یہ سب جزو غالب شعریات کو ہی کل غالب شعریات تصور کر بیٹھے ہیں، جبکہ غالب نے کل سی یہ تاکید کی تھی کہ ؎

قطرہ میں دجلہ دکھائی نہ دے اور جزو میں کل
کھیل لڑکوں کا ہوا، دیدۂ بینا نہ ہوا

غالب کو ناقدین فن کے رویوں کا بھی کل سے ہی احساس تھا ؎

نقد سخن کے واسطے، ایک عیار آ گئی
شعر کے فن کے واسطے، مایۂ اعتبار ایک

لیکن غالب تنقید کے معاملے میں تنقیدی رویہ ہی برعکس ہے۔ یہاں فن شعر کی تنقید کے لئے "مایۂ اعتبار ایک" نہیں ہے بلکہ ایک تعداد ہے جنہیں پروفیسر نارنگ نے بڑی جامعیت اور معروضیت کے ساتھ یکجا کر دیا ہے جو زیر مطالعہ کتاب کے پہلے ورق پر درج ہے:

"غالب کے متن کی تعبیریں وقت کے ساتھ ساتھ بدلتی رہی ہیں۔ بجنوری کا غالب وہ نہیں ہے جسے حالی نے پڑھا تھا، حالی کا غالب وہ نہیں جسے شیخ محمد اکرام یا عظیم عباسی یا سہا مجددی نے پڑھا۔ گویا ہر شخص نے اپنے اپنے غالب کو پڑھا ہے۔ جیسے سیکولر سکیت پسندوں، رومانیت کے شیدائیوں کو اپنے اپنے غالب مل گئے تھے ترقی پسندوں اور جدیدیت والوں نے بھی غالب کی اپنی اپنی تعبیریں وضع کر لی تھیں۔ غالب کی مجتہدانہ فکر ہر نوع کی کلیت پسندی، نظریہ ساختیت اور مقتدروں کے خلاف ہے۔ مابعد جدید رجحان بھی مقتدروں، آمریت اور ساختیت کے خلاف ہے۔ نیا عہد تہذیبی جڑوں کا بھی جویا ہے۔ غالب نہ صرف مثل جمالیات میں رہے بسے ہیں، وہ ہمارے فلسفیانہ تہذیبی وجدان کی جیسی نمائندگی کرتے ہیں اس کی دوسری نظیر نہیں ملتی۔ غالب کی شعریات انحراف، آزادی اور اجتہاد کی شعریات ہے۔ نئی معلومات اور نئی فکریات متناقضات کی گرامر اور قول محال کے محاورہ میں بات کرنے لگے ہیں۔ اردو میں اس گرامر اور محاورہ کی جیسی امانت دار غالب کی جمالیاتی فکر اور تکثیری شعریات ہے اس کی دوسری نظیر نہیں۔"

گزشتہ دو صدیاں غالب شناسی اور غالب فہمی میں وقف ہو چکی ہیں اور ہنوز یہ سلسلہ جاری ہے اور نہ جانے یہ تسلسل کب تک قائم رہے گا۔ اس عرصہ دراز میں غالب کے موضوعات و مضامین، مخصوص لفظیات، اسلوب و طرز ادا اور فن کارانہ جدت مندی وغیرہ کو سو طرح سے پرکھا گیا، معنی کے سرے ملانے کی کوششیں کی گئیں، فن کی جمالیاتی اقدار کی نشاندہی کی گئی، لفظیات اور عصری حالات کے تانے بانے سے مفہوم کو متشکل کرنے کی کاوشیں کی گئیں، افکار غالب کے ماخذات

تلاش کیے گئے اور اس مرحلے میں پیش رو تو درکنار ہم عصر نظر انداز کیا گیا اور یہ جاننے کی قطعی کوشش نہیں کی گئی کہ غالب نے کن کن کتابوں کا مطالعہ کیا تھا اور کتابی مطالعہ کے لئے مطلوبہ کتب خانہ سے انہوں نے کس قدر استفادہ کیا تھا یا پھر ان کے گھر میں کون کون سی کتابیں دستیاب تھیں؟ مے کدوں کی نشستوں اور شعر گوئی کی خلوتوں کے بعد اکتساب فکر و فن کے لئے غالب کو کتنا وقت ملتا تھا؟ یا ایسے سوالات ہیں جن کے مصدقہ جوابات کے بغیر غالب کے فکری ماخذات پر بحث کرنا بے سود ہے۔ غالب کے یہ کہہ دینے سے کہ "نہ تیغ و کاوش ہے، نہ حریف پیچ و خم ہے" کا یہ ہرگز مطلب نہیں کہ غالب کے یہاں نیا کچھ نہیں ہے، بس ماخوذات ہیں اور اگر ان کے یہاں کچھ نیا ہے تو وہ ان کا طرز ادا اور اسلوب ہے اور ان کا مخصوص اکتساب اور اس کی مربوط نشست و برخاست ہے۔ اگر میں مذکورہ سوالوں کے مصدقہ جوابوں کے بغیر یہ کہوں کہ غالب کے یہاں جو کچھ ہے وہ سب نیا اور انوکھا ہے اور جو بھی فکری مماثلت اور لسانی یکسانیت ہے، وہ محض توارد ہے، تو میں بھی اسی غلطی کا ارتکاب کروں گا جو غالب کے فکری ماخذات کے متلاشیوں نے کیا ہے۔ غالب اسے کہتے ہیں کہ ۔

طرز بیدل میں ریختہ کہنا
اسد اللہ خاں قیامت ہے

تو معنی کے ماخذات کے متلاشی فوراً یہ حکم فرما دیتے ہیں کہ غالب نے طرز بیدل یعنی بیدل کی طالبانہ صورت والیہ گوئی کا اتباع کیا تھا یا پھر اسے غالب یہ اعلان کرتے ہیں کہ ۔

ریختے کے تمہیں استاد نہیں ہو غالب
کہتے ہیں اگلے زمانے میں کوئی میر بھی تھا

تو میر کو معاصرین کا دیوان غزل قبول کر لیا جاتا ہے، لیکن اسے وہی غالب یہ کہتے ہیں کہ ۔

نے گل نغمہ ہوں، نہ پردۂ ساز
میں ہوں اپنی شکست کی آواز

ہوں گرمی نشاط تصور سے نغمہ سنج
میں عندلیب گلشن ناآفریدہ ہوں

تو ہمارے محققین و ناقدین غالب کی انفرادیت و انفرادیت کو قبول کرنے میں تذبذب کا شکار ہو جاتے ہیں۔ جب عبدالرحمٰن بجنوری نے "دیوان غالب" کو الہامی کتاب قرار دیا تو اسے بے جا تعلی کا نام دیا گیا کیوں کہ ان کی نظر میں الہام کا تعلق خالق کی اور پیغمبروں سے ہے۔ لیکن میرے خیال سے ہر نیا خیال جو لوح قلب و ذہن پر نازل ہوتا ہے، الہام کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس تناظر میں یقیناً "دیوان غالب" الہامی کتاب ہے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ اپنی تازہ معرکۃ الآرا کتاب "غالب معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات" کے دیباچہ میں اس ضمن میں جو تمثیل پیش کی ہے، وہ غالب تنقید کی حقیقت کھول دیتی ہے:

"ایک پرانی لوک کہانی ہے کہ ایک بڑھیا رات کے وقت چوک پر کچھ ڈھونڈ رہی تھی۔ کسی نے پوچھا کہ کیا ڈھونڈ رہی ہو۔ کہنے لگی گھر کی چابیاں کھو گئی ہیں ان کو ڈھونڈ رہی ہوں۔ اس نے پوچھا کہ چابیاں کہاں کھوئی ہیں۔ بڑھیا نے کہا گھر میں، لیکن وہاں اندھیرا ہے، کچھ سجھائی نہیں دیتا یہاں روشنی میں ڈھونڈ رہی ہوں۔ غالب تنقید کا سارا معاملہ یہی ہے۔ بالعموم ہم غالب کو وہاں ڈھونڈتے ہیں جہاں روشنی ہے جہاں سب معلوم ہے۔ غالب شعریات میں سب کچھ روشنی میں دیا نہیں ہے۔"

مجھے یقین ہے کہ پروفیسر نارنگ کی یہ کتاب غالب کے فکری و لسانی و ذہنی ابعاد و اطراف کے اتنے سارے Subway اور Super Highway کھول دے گی کہ غالب فہمی اور غالب کی فکری و معنوی جہتوں تک رسائی آسان ہو جائے گی اور صدیوں قابل مطالعہ و استفادہ رہے گی۔ ایسی گراں قدر ماخذات کا صلہ یکجہتی، بھائی چارہ اور گیان پیدا کرنے سے کم کچھ بھی نہیں ہو سکتا۔ پورے ملک کے ہندو مسلمان کا جواب پر بھارت رتن کے کچھ بھی نہیں ہو سکتا۔

❁❁❁

غالبؔ کی معنی آفرینی، جدلیاتی افتاد اور نارنگ

• ڈاکٹر عبدالقادر

مرزا غالبؔ نابغۂ فکر و فن ہیں۔ ان کی رمزیت، اشاریت اور ایمائیت معنی کی اتنی تہوں کو پیدا کر دیتی ہے کہ ان کی شعریات، سات اندھوں اور ہاتھی کی تاویلیں بن جاتی ہے۔ کوئی ان کے شعر کی تفہیم کے دوران لفظوں کے گورکھ دھندوں میں الجھ کر رہ جاتا ہے تو کوئی معنی کے بڑ کو ہی کل سمجھ بیٹھتا ہے یا پھر ایسے معنی اخذ و استنباط کر لیتا ہے جس کے متعلق کہا جا سکتا ہے کہ:

"اس نے تو وہ سنا ہے جو میں نے کہا نہیں۔"

یہی وجہ ہے کہ پچھلی دو صدیوں سے غالبؔ فہمی کی مسلسل کوششیں ہو رہی ہیں اور دور کو سلجھا کر سرے کی تلاش کی جا رہی ہے۔ تلاش معنی کی اس کیفیت کو گوپی چند نارنگ نے بڑی معنی خیز تمثیل کے حوالے سے پیش کیا ہے کہ جب ایک بڑھیا گھر کے باہر روشنی میں اپنی گم شدہ چابی ڈھونڈ رہی تھی تو کسی راہ گیر نے استفسار کیا کہ اماں! کیا ڈھونڈ رہی ہو۔ بڑھیا نے کہا کہ چابی ڈھونڈ رہی ہوں۔ راہ گیر نے پوچھا کہ چابی کہاں گم ہوئی ہے۔ بڑھیا نے جواب دیا کہ گھر میں۔ راہ گیر نے کہا کہ تو پھر گھر میں ڈھونڈو۔ بڑھیا نے کہا کہ گھر میں اندھیرا ہے، اس لئے باہر روشنی میں ڈھونڈ رہی ہوں۔ پروفیسر نارنگ اس تمثیل کے ذریعہ یہ باور کرانا چاہتے ہیں کہ غالبؔ شناسی کا دم بھرنے والوں کی بھی بڑھیا جیسی ہی حالت ہے۔ وہ گوہر معنی وہاں نہیں ڈھونڈتے، جہاں وہ ہے بلکہ وہاں تلاش کرتے ہیں جہاں وہ نہیں ہے۔ لہٰذا وہ غالبؔ کی معنی آفرینی کی تلاش کرنے والوں کو یہ تاکید کرتے ہیں کہ:

> "کیا ہم یہ مفروضہ قائم کرنے میں حق بجانب ہوں گے کہ غالبؔ کی معنی آفرینی کے یوں تو کئی ابعاد، کئی پہلو ہیں (بسیار شیوہ ہاست بتاں را کہ نام نیست) تخلیقی عمل یوں بھی بھید بھرا رستہ ہے۔ تنقید اس کی تہ پانے کا دعویٰ نہیں کر سکتی۔ فقط قرأت کی بنا پر قیاسات قائم کر سکتی ہے، وہ بھی صرف ان عوامل کے بارے میں جو تخلیقی عمل کی خصوصیات خاصہ سے تعلق رکھتے ہوں۔"
> (غالبؔ معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریت، گوپی چند نارنگ، ص ۳۹)

غالبؔ کے یہاں معنی آفرینی ہی نہیں معنی بیگانہ بھی ہے۔ یعنی اچھوتے مضمون کی بھی آفرینش ہوئی ہے۔ مرزا غالبؔ کے یہاں ایسا خیال یا مضمون جا بجا ملتا ہے جو ان سے پہلے کسی کو نہ سوجھا تھا۔ اسی طرح جدلیاتی وضع و جدلیاتی افتاد کی جو جہتیں پروفیسر نارنگ نے دیکھی ہیں، ان سے پہلے کسی نے نہ دیکھی تھی۔ حالیؔ بھی پہلے شخص ہیں جنہوں نے مرزا کے یہاں معنی بیگانہ کی نشاندہی کی تھی۔ پروفیسر موصوف نے مذکورہ کتاب کے باب دہم میں متداول دیوان، معنی آفرینی اور جدلیاتی افتاد کو موضوع بنایا ہے۔ میں بھی اسی آئینے میں پروفیسر نارنگ کی غالبیاتی تحقیق و تنقید کو دکھانے کی کوشش کروں گا۔ متداول دیوان غالبؔ کے متعلق وہ تاریخی اور تعدادی اندراج کرتے ہیں، لکھتے ہیں:

> "متداول دیوان غالبؔ کی زندگی میں پانچ بار شائع ہوا (نسخہ رضا، ص ۷۴) اور ہر ایڈیشن میں اضافے ہوتے رہے۔ دیوان غالبؔ جب پہلی بار ۱۸۴۱ء میں شائع ہوا (جس کا مسودہ ۱۸۳۳ء میں تیار ہو گیا تھا) اس وقت اس میں کل ۱۰۹۳ اشعار تھے (ایضاً ص ۷۹، ۸۱، ۸۲) بعد کے ایڈیشنوں میں اشعار کی تعداد بڑھتی رہی۔ غالبؔ کی زندگی میں آخری بار جب دیوان پانچویں بار ۱۸۶۳ء میں شائع ہوا تب تک کل اشعار کی تعداد ۱۸۰۲ ہو گئی تھی (ایضاً، ص ۹۹) اس میں پچیس

برس سے پہلے کا وہ کلام شامل نہیں تھا جو منسوخ کر دیا گیا تھا۔" (ایضاً، ص ۳۴۸)

گوپی چند نارنگ مشرق و مغرب کے کئی ممالک کا سفر کر چکے ہیں اور انگریزی ادب سے بھی گہرا انسلاک رکھتے ہیں۔ اس لئے وہ تحقیق کے مشرقی و مغربی اصولوں اور تنقید کے اصولوں اور اسلوبوں سے خوب واقف ہیں۔ لسانیات کے ماہر ہونے کی وجہ سے وہ قواعد کے صرفی و نحوی اصولوں سے بھی گہری واقفیت رکھتے ہیں۔ وہ علم عروض اور علم بلاغت کے استاد نہیں ہیں تاہم وہ صوتیاتی اصول اور شعریاتی لوازمات سے بخوبی بہرہ مند ہیں۔ اس کا اندازہ تو "اردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب" کو دیکھ کر ہو گیا تھا مگر اپنی اس تازہ کتاب میں موصوف کے جن چند اشعار کے معانی و محاسن کی وضاحت کی ہے وہ قابل دید بھی ہے اور قابل رشک بھی ہے۔ اب تو اردو ادب شناسوں اور غالب شناسی کے لئے کوشاں لوگوں کی یہ تمنا ہے کہ جس طرح گوپی چند نارنگ نے اردو ادب کے خزانے میں بیش بہا لعل و گہر کے اضافے کیے ہیں، وہ غالب شناسی کا خزانہ بھی غالب کے ایک ایک شعری تشریحات کی (صوری و معنوی) سے مطور کر دیں اور "شعر شور انگیز" سے بھی بڑا کارنامہ کر دکھائیں۔ ان کا یہ کمال واقعی غالب پر ایک مکمل Encyclopedia ہوگا۔

پروفیسر نارنگ نے مرزا غالب کا ایک جملہ نقل کر کے یہ باور کرایا ہے کہ غالب معنی آفرینی اور اثر آفرینی کے کتنے دلدادہ تھے۔ وہ جملہ ہے:

"دیکھو بابا اگر بات یا شعر یا آواز کو پہلے تو اس کی بھی صورت ہو گی یا بدصورت ہو گی۔" (ایضاً، ص ۱۹)

غالب کی معنی آفرینی اور اثر آفرینی کا اعتراف موصوف نے ان الفاظ میں کیا ہے:

"اردو میں غالب نے اس وقت میں (۱۸۲۶-۵۰) کم سے کم کیا ہے، لیکن جو بھی کیا اس میں زبان کا ایسا خیال کی پہنچ، گہرائی، گلاوٹ اور آبداری ہے کہ تراشیدہ ہیرے کا گمان ہوتا ہے اور زبان میں ایسا بہاؤ اور ایسا رس پیدا ہو گیا ہے کہ شعر جادو کا سا اثر کرتے ہیں۔ اس دور کے اکثر اشعار، مصرعے اور ترکیبیں زبانوں پر چڑھ گئے ہیں گویا محاورہ بن گئے ہیں۔ ان اشعار کی اثر آفرینی جزو ذوق وجدان کی چیز ہے، تجزیہ تحلیل سے ماورا ہے۔" (ایضاً، ص ۳۴۹)

اب ذرا ان ترکیبوں اور مصرعوں کو دیکھیں جو محاورہ بن گئے ہیں:

(۱) کرتے ہیں اور باتھ میں تلوار بھی نہیں
(۲) سوائے حسرت تعمیر گھر میں خاک نہیں
(۳) نہ ہوتا تو بیٹے کا مزا کیا ہے
(۴) اک شمع رہ گئی ہے سو وہ بھی خموش ہے
(۵) وہ لوٹے کہاں، وہ جوانی کدھر گئی
(۶) میں بھی ہے کوئی کہ سب اچھی کہیں جسے
(۷) آفرینش تو رکھتے ہو تم گردباں نہیں
(۸) اگر اگر نہ ہوتا تو یوں ہوتا
(۹) مجھے کیا برا تھا مرنا اگر ایک بار ہوتا
(۱۰) ایسا بھی کوئی ہے کہ سب اچھا کہیں جسے
(۱۱) ہوتا اگر نہ ہوتا تو کیا ہوتا

محاورہ بن چکے ایسے مصرعوں اور شعروں کی ایک طویل فہرست مرتب کی جا سکتی ہے۔ اسی طرح معنی آفرینی اور معنی پیکاں کی شہادت کے طور پر ہزاروں اشعار پیش کیے جا سکتے ہیں مگر میں صرف چند اشعار کی پیش کش پر قناعت کروں گا جو غالب کی جدلیاتی اقدار کی جدلیاتی لفی کرتے ہیں اور جنہیں گوپی چند نارنگ نے تجزیہ تحلیل کے مراحل سے گزارا ہے۔

ملا ترا اگر نہیں آساں تو سہل ہے
دشوار تو یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں
دیوانگی سے دوش پہ زنار بھی نہیں
یعنی ہمارے جیب میں اک تار بھی نہیں
ہوا ہوں عشق کی غارت گری سے شرمندہ
سوائے حسرت تعمیر گھر میں خاک نہیں

جب نشاط سے جلاد کے چلے ہیں ہم آگے
کہ اپنے سائے سے سر پاؤں سے ہے دو قدم آگے

مری تعمیر میں مضمر ہے صورت اک خرابی کی
ہیولیٰ برق خرمن کا ہے خون گرم دہقاں کا

ہوس کو ہے نشاط کار کیا کیا
نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا

کم نہیں جلوہ گری میں ترے کوچے سے بہشت
یہی نقشہ ہے ولے اس قدر آباد نہیں

لطف خرام ساقی و ذوق صدائے چنگ
یہ جنت نگاہ وہ فردوس گوش ہے

مہرباں ہو کے بلا لو مجھے چاہو جس وقت
میں گیا وقت نہیں کہ پھر آ بھی نہ سکوں

وہ آئے گھر میں ہمارے خدا کی قدرت ہے
کبھی ہم ان کو کبھی اپنے گھر کو دیکھتے ہیں

ان اشعار میں پروفیسر نارنگ نے جدیدیاتی لمس کی جو نشاندہی کی ہے، وہ بھی قابل رشک ہے:

(الف) "ہاں تعمیر اور خاک میں جدیدیات کی واضح ہے۔"

(ب) "نقل کے دنیائی بچے کی تخلیق سے ہو جانے خود شعر میں آیا ہی نہیں، لیکن شعر کی جدیدیاتی ایمائیت کارگر ہے۔"

(ج) "مضمون آفرینی کا سارا کھیل جدیدیاتی تخاطل پر ٹکا ہوا ہے۔"

(د) "وضاحت کی ضرورت نہیں کہ جدیدیاتی کروٹ مرنے و جینے میں اور ہوس و نشاط میں ہے۔"

(ہ) "تصورات کو بے دخل کرنا یعنی Subversion جدیدیات کی کا خاص تخاطل ہے۔"

(و) "دہنی معنی کو رد تخلیل کیا ہے اور فعل کو غیر دہنی معنی میں رکھا ہے جنہیں یہ تخاطل کی ہے۔"

(ز) "بظاہر کوئی حرف نئی نہیں، لیکن جدیدیات کی پورے شعر کی تخلیل میں دخیل ہے۔"

میرا مقصود غالب کی معنی آفرینی اور جدیدیاتی انداز سے متعلق گوپی چند نارنگ کے مشاہدہ و مطالعہ کا ایک معروضی محاسبہ کرنا تھا۔ میں نے ان دونوں پہلوؤں کو نارنگ کی نظر سے دکھانے کی کوشش کی ہے۔ توقع ہے کہ میری یہ ادنیٰ کاوش ناقدین اور مبصرین کی توجہ اس جانب مبذول کرا سکے گی اور نارنگ کی جدیدیاتی لمس کے حوالے سے غالب کا از سر نو مطالعہ کیا جائے گا۔

❀❀❀

Dr. Abdul Quadir
Jahwarpur Chauth, Samastipur

عنقریب منظر عام پر آنے والے اصناف ادب کے خصوصی شمارہ "پروفیسر قمر اعظم ہاشمی نمبر" کے لئے ناقدین، محققین، مبصرین، شعرائے کرام اور اہل قلم سے مقالات و مضامین اور تبصرے و تاثرات اور منظوم تخلیقات مطلوب ہیں۔ جولائی تک اپنے رشحات و نگارشات ارسال فرما کر شکریہ کا موقع دیں۔

——ادارہ

فنِ تحقیق اور نارنگ کا طریقہ تحقیق

(غالب اور حادثہ اسیری کے حوالے سے)

• محمد رضوان

فنِ تحقیق تاریخ نویسی کی بنیاد ہے اور تاریخ یوں کہ انسانی زندگی کے سیاسی، معاشرتی، معاشی، مذہبی اور تہذیبی و ثقافتی پہلوؤں کو اظہر من الشمس کرتی ہے، اس لئے تاریخ کی اہمیت ادب کے لئے بھی وہی ہے، جو سیاست، معاشرت وغیرہ کے لئے ہے۔ تحقیق کے لئے طبیعت کی موزونیت ناگزیر ہے اور تحقیق کے لئے صبر آزما مشقت لازمی ہوتی ہے۔ مطلب یہ کہ طبیعت کی موزونیت فطری اور اصلاحی ہے، جب کہ تحقیق مجبوری نہ ہوتی ہے۔ انکشاف اور دریافت کی دھن سوار ہوتے ہی جنون کی کیفیت طاری ہو جاتی ہے، اس لئے محقق کے لئے ارادے کا حتمی ہونا بھی ضروری ہے۔ اسی مصمم ارادے کی وجہ سے وہ سفر کی صعوبتیں جھیلتا ہے، اوراق پوسیدہ پر جمی دھول کو وہ سانسوں کے ذریعہ اپنے پھیپھڑوں میں جمع کرتا ہے اور مجوزہ مواد کے حصول کے لئے وہ ایک ایک فرد سے رجوع کرتا ہے، کیوں کہ لائبریریوں اور کلیکشنوں میں اتنے اہم مخطوطے اکثر نہیں ملتے جتنے کہ ذاتی لائبریریوں میں دستیاب ہوتے ہیں اور اکثر اس کے مالکان یعنی رئیسوں یا ان کے بے اولاد وارثوں سے ان کی حصولیابی بے حد مشکل بھی ہوتی ہے۔

تحقیق ایک انکشافاتی عمل ہے، اس لئے یہ سائنسی اصول کی متحمل ہے۔ اس کے لئے نہ صرف مواد کی یکجائی اور اس کی صحت و حقیقت کی پرکھ لازمی ہوتی ہے بلکہ اس کے تجزیہ سے موصول نتیجہ کا بھی ہر لمحہ یکساں اور من و عن ہونا ناگزیر ہے۔ سائنس کے اس استدلالی طریقہ کی وجہ سے تحقیق مزید دشوار گزار بن جاتی ہے۔

جیسا کہ کہا گیا، تحقیق کا عمل محقق سے عزم مسلسل اور عزم مصمم کا طالب ہوتا ہے۔ نہ صرف یہ کہ محقق کے لئے ارادے کا حتمی ہونا ضروری ہے بلکہ یہ بھی لازمی ہے کہ یہ دھن عارضی نہ ہو بلکہ دائمی ہو۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ کا تحقیقی رنگ اور ڈھنگ اس وقت اظہر من الشمس ہوا جب ۱۹۶۱ء کے نقوش (لاہور) میں ان کا مضمون، "غالب اور حادثہ اسیری" شائع ہوا اور اس مضمون پر ان کی تحقیق کی تکمیل ۲۰۱۳ء میں ہوئی جب ان کی تحقیقی کتاب "غالب۔ معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات" منظر وجود میں آئی۔ گویا ان کے کئی ابتدائی مقالے تحقیقی شقوں کی حیثیت رکھتے ہیں جن کا تکملہ پچاس سالوں کی مسلسل تحقیق کے بعد ہوا۔

نامور محقق اور معتبر نقاد ڈاکٹر سید عبداللہ کے بموجب تحقیق طرز مطالعہ کا نام ہے جس میں موجود مواد کے صحیح یا غلط کو بعض مسلمات کی روشنی میں پرکھا جاتا ہے۔ اس لحاظ سے پروفیسر نارنگ ایک ایسے ہی محقق ہیں جو مواد یا امر واقعہ کی حقیقت کے اظہار کے لئے موجود مواد کی صحت یا سقم کو بعض مسلمات اور منطقی استدلال کی روشنی میں پرکھتے ہیں۔ وہ محل تحقیق کردہ تحقیقی امور کا باہم تجزیہ کرتے ہیں، تاریخی صداقت کی فراہمی کے لئے مواد کو Chronological Order میں ترتیب دیتے ہیں۔ موضوع سے تحقیق کی نسبت یا حیثیت کو ملحوظ رکھتے ہیں اور حقیقت کے اسکانی پہلوؤں کے ساتھ ساتھ اس کا عقلی محاسبہ بھی کرتے ہیں۔ غالب کے متعلق حالی کے خیالات اور تحقیقات کو عموماً معتبر اور مقبول سمجھا جاتا ہے مگر پروفیسر نارنگ نے حوالوں، اشاراتوں، اپنی استدلالی منطقوں اور تجزیاتی نتیجوں سے یہ ثابت کر دیا ہے کہ حالی نے یا تو حقیقت کی پردہ پوشی کی ہے یا پھر انہوں نے محبان غالب اور مداحان غالب کے اقوال پر اکتفا کر لیا ہے۔ مثلاً یہ کہ اسیری غالب کے دو تھے ۱۸۴۱ء اور ۱۸۴۲ء میں قید آئے۔ پہلی اسیری تو بے حد عارضی اور جزوقتی تھی جس میں غالب کو عدالت سے ہی خلاصی مل گئی تھی مگر

دوسری اسیری میں تو سزا ہی ہو گئی تھی۔ ایسے معاملوں میں اخبارات کی خبروں کو قطعی اور آخری مان لیا جاتا ہے، مگر پروفیسر نارنگ نے اخبار کی شائع شدہ خبروں، حالی کے اس اسیری سے پلہ جھاڑنے کی بات، خواجہ حسن نظامی کی کتاب "دہلی کا آخری سانس" کے مندرجات، مولانا ابوالکلام آزاد کے نوٹ جسے غلام رسول مہر کو لکھا گیا تھا اور گھنشیام لال عاصی کے قطعات کا باہم تقابلی تجزیہ کر کے طریقہ تحقیق کے سائنسی اور نفسیاتی و تجزیاتی طرز اور اصول کا اعلیٰ ترین نمونہ پیش کیا ہے۔ اس مرحلے میں انہوں نے کسی طرح کی انسیت یا عصبیت کو راہ نہیں پانے دیا ہے۔ انہوں نے اسیری غالب سے متعلق جتنی بھی شہادتیں اور مواد موجود تھے، پہلے ان سب کو یکجا کیا، پھر ان کا تقابلی تجزیہ کیا اور اس دوران صاحب الرائے کے غالب سے نسبت، رغبت اور مخاصمت یا عصبیت کے جذبوں پر بھی گہری نظر رکھی تاکہ مواد کی صحت پر آنچ نہ آنے پائے۔ اس کے علاوہ انہوں نے جن مراحل میں مواد کو رد یا قبول کیا، اس کی توجیہ بھی بیان کی تاکہ موجود مواد کی حقیقت بھی نمایاں ہو جائے۔

اسیری غالب کے متعلق پروفیسر نارنگ کالی داس گپتا رضا، "دہلی اردو اخبار"، "یادگار غالب"، "اخبار فوائد الناظرین"، "احسن الاخبار" (بمبئی) منشی کریم الدین کے بیانات، سید ناصر نذیر فراق دہلوی کی کتاب "لال قلعہ کی ایک جھلک" سراج الدین کی کتاب "غالب"، غالب کے ہم عصر گھنشیام لال عاصی دہلوی کے قطعہ تاریخ اور ان کی صراحتی عبارت، مولانا ابوالکلام آزاد کے تحقیقی خیالات، شیخ محمد اکرام کی کتاب "غالب نامہ" وغیرہ کے شواہد و حوالے یکجا کر کے ان کی صحت کی پرکھ کرتے ہیں، پھر ان کا تجزیہ کر کے حقیقت کو پا لیتے ہیں۔ مثلاً اخبار "فوائد الناظرین" میں ماسٹر رام چندر کی رپورٹ اور "احسن الاخبار" کی رپورٹ میں ایک ماہ کا فرق ثابت کیا ہے۔ یہی نہیں رام چندر کی رپورٹ کو انہوں نے گرفتاری غالب کے چوتھے دن بعد کی رپورٹ قرار دیا ہے:

> "غالب کی گرفتاری کی تاریخ یعنی ۲۵ مئی ۱۸۴۱ء بالکل اسی خبر سے معلوم ہوتی ہے۔ یہ خبر ان کی گرفتاری کے چوتھے دن بعد شائع ہوئی۔ مصلحت نے اپنا فیصلہ نہیں بدلا تھا۔ ظاہر ہے یہ زمانہ انہوں نے حوالات میں گزارا ہوگا ... اس سلسلے کی دوسری خبر یکم جون کے "احسن الاخبار" کی ہے۔ اس اخبار میں دہلی اور دربار شاہی سے متعلق جو حالات چھپتے تھے، ان کا ترجمہ خواجہ حسن نظامی نے 'دہلی کا آخری سانس' کے نام سے کتابی صورت میں شائع کر دیا ہے۔ اس کتاب میں غالب کی گرفتاری کا ذکر ۲۵ مئی ۱۸۴۱ء کی خبروں میں یعنی گرفتاری کے چوتھے دن ایک ماہ بعد آیا ہے۔"

مذکورہ اقتباس سے واضح ہوتا ہے کہ واقعات کی تاریخی قطعیت پر پروفیسر نارنگ گہری نظر رکھتے ہیں۔ انہوں نے متعدد شواہد کو رد کر دیا ہے اور یہ ثابت کر دیا ہے کہ غالب قمار بازی کے الزام میں ۲۵ مئی ۱۸۴۱ء کو ساتھیوں کے پیچھے نہیں ڈالے گئے بلکہ ۱۹ مئی ۱۸۴۱ء کو گرفتار ہوئے۔ پروفیسر موصوف اس بات کو بھی ثابت کر دیتے ہیں کہ یہ غالب کی پہلی اسیری ضرور تھی، مگر قانونی حساب کے اعتبار سے وہ کئی دفعہ محتسب ہوئے یعنی پہلی گرفتاری کے چھ سال بعد اسیری کا واقعہ پیش آیا۔ پہلی گرفتاری قرض کی عدم ادائیگی کے تاوان (چار سو روپے مع اصل و سود) کی صورت میں ہوئی، جس کی ادائیگی نواب امین الدین خاں نے کی، حالاں کہ کالی داس گپتا رضا کا جو حوالہ موصوف نے پیش کیا ہے، اس میں ۷ جون ۱۸۴۲ء درج ہے، لیکن موصوف نے اسے خارج کر دیا ہے اور غالب کی پہلی گرفتاری کا سال ۱۸۴۱ء قرار دیا ہے، البتہ اس میں تاریخ اور ماہ کا اندراج نہیں ہے۔ تاہم یہ دیکھ کر حیرت ہوتی ہے کہ انہوں نے پہلی گرفتاری کا سال ایک مقام پر ۱۸۴۲ء اور دوسرے اور تیسرے مقامات پر ۱۸۴۱ء درج کیا ہے۔ مجھے لگتا ہے کہ یہ سہو یا غلطی کا سہو ہے۔ وہ اقتباسات ذیل میں درج کیے جا رہے ہیں:

> (الف) "عام شہرت کے برخلاف غالب قمار بازی کے الزام میں ایک دفعہ نہیں، دو دفعہ محتسب ہوئے تھے۔ حقیقت یہ ہے کہ اس سے پہلے بھی ایک بار غالب بابت عدم ادائیگی اوصار مئی ۱۸۴۲ء میں ماخوذ ہو چکے تھے۔"

(ب) "قمار بازی کے الزام میں معتوب ہونے کا پہلا واقعہ ۱۸۴۱ء کا اور دوسرا ۱۸۴۷ء کا ہے۔"

(ج) اس واقعہ (پہلی گرفتاری) کے چھ برس بعد غالب قمار بازی کی وجہ سے دوسری بار ۱۸۴۷ء میں معتوب ہوئے۔ اس دفعہ احباب و اعزہ کی سعی و سفارش کے باوجود قید ہوگئی۔"

مذکورہ اقتباسات کو اگر بغور دیکھیں تو دو متضاد اور متخالف باتیں نظر آتی ہیں۔ پہلا تضاد یہ کہ "الف" اور "ب" دونوں میں غالب کی پہلی گرفتاری کا سبب قمار بازی کو بتایا گیا ہے، جبکہ اقتباس اول اس کا رد کرتا ہے اور بتاتا ہے کہ غالب کی پہلی گرفتاری ادھاری عدم ادائیگی کی وجہ سے ہوئی نہ کہ قمار بازی کی وجہ سے ہوئی۔ دوسرا تضاد یہ ہے کہ اقتباس اول میں غالب کی پہلی گرفتاری کا سال ۱۸۳۷ء بتایا گیا ہے، جبکہ اقتباسات "ب" اور "ج" میں اس کا سال ۱۸۴۱ء درج ہے۔ اغلب امکان ہے کہ یہ سہو پروف ریڈنگ کی ہے تو بھی سے رہ گیا ہوگا ورنہ جو نارنگ اتنی چھان پھٹک کے بعد گوہر مقصود حاصل کرنے کو فوقیت دیتے ہیں، ان سے ایسی چوک نہیں ہوسکتی۔ وہ دور کی کوڑی لانے میں یقین رکھتے ہیں۔ معمولی سے معمولی اشاروں کی بھی وہ توضیح و صراحت کے لئے بھی وہ فٹ نوٹ اور حاشیوں کا استعمال کرتے ہیں۔ اس مضمون کے صرف تین صفحات ایسے ہیں جن میں فٹ نوٹ درج نہیں ہوئے ہیں۔ تحقیقی مقالہ "غالب اور حادثہ اسیری" موصوف کے مجموعہ "کاغذ آتش زدہ" کا پہلا مضمون ہے اور صفحہ ۲۳ سے لے کر صفحہ ۵۰ تک محیط ہے۔ اس طرح ۲۳ صفحات پر مشتمل اس مقالہ میں تحقیق نارنگ کی معراج نظر آتی ہے۔

تحقیق صرف مواد کو کھنگالنے کا نام نہیں ہے بلکہ چھوڑنے کا بھی عمل ہے اور اسے پروفیسر نارنگ نے بطرز احسن برتا ہے۔ وہ اپنے موضوع کے لئے محض مواد ہی اکٹھا نہیں کرتے بلکہ مواد کا تجزیہ کرکے نتیجہ بھی اخذ کرتے ہیں اور اپنی استدلال آمیز رائے بھی پیش کرتے ہیں۔ مذکورہ مقالہ کے کئی مرحلے میں موصوف نے ایسا نمونہ پیش کیا ہے مگر میں یہاں اس کا آخری اقتباس پیش کرنے پر اکتفا کرتا ہوں:

"ان بیانات کے مدنظر غالب کی قبل از وقت رہائی کا مسئلہ پوری طرح حل ہوجاتا ہے، یعنی گرفتاری کے وقت ان کی صحت اچھی نہ تھی۔ تقریباً نصف سزا کاٹ چکنے کے بعد ان کی تندرستی مزید خراب ہوگئی اور جب مسٹر راس سول سرجن نے ان کی ناگفتہ بہ حالت دیکھی تو رہائی کی رپورٹ کرنے پر مجبور ہوگئے۔ غرض غالب خرابی صحت کی وجہ سے قبل از وقت رہا کردیے گئے اور اس میں مجسٹریٹ کے رحم کو مطلق دخل نہ تھا۔"

چوں کہ یہ مقالہ ۱۹۶۱ء میں 'نقوش' لاہور میں شائع ہوا تھا اور یہ وہ دور تھا جب پروفیسر نارنگ کا تحقیقی و تنقیدی عمل ابتدائی امکان پر تھا، اس لئے ایسے سہو کا ہونا بعید از قیاس نہیں، تاہم محض آٹھ سالوں (۱۹۵۳ء تا ۱۹۶۱ء) کے تحقیقی و تنقیدی سفر میں پروفیسر نارنگ کا خود اعتمادی سے لبریز ہونا ان کی تحقیق کی پختہ شباہتوں کا امین ہے۔ وہ بے باکی اور بے خوفی کے ساتھ نامور محققوں کے باطل نظریات و شواہد کو یک قلم رد کرنے کا حوصلہ رکھتے ہیں اور اعتماد اور حوصلے کے دم پر آج وہ ایک معتمد محقق اور معتبر ناقد شمار ہوتے ہیں۔

❀❀❀

Md. Rizwan
Research Scholar
L.N. Mithila University
Darbhanga (Bihar)

میرے بعض کاموں میں اردو کا ثقافتی پہلو پیش نظر رہا ہے۔ میرا ایمان ہے کہ ہمارے مشترک کلچر اور ہند اسلامی تہذیبی وجدان کی جیسی نمائندگی اردو کرتی ہے ہندوستان کی کوئی دوسری زبان اس کی ہمپائی نہیں کرسکتی۔ "ولی دکنی: انسانیت، محبت اور تصوف کا شاعر"، "قوالی کا چلن اور اردو غزل: ہند اسلامی تہذیبی ارتباط کا مرقع" اور "صوفیا کی شعری بصیرت اور شری کرشن" اسی نوع کی تحریریں ہیں جنھیں میرے سابقہ کام کے تسلسل کے طور پر پڑھا جاسکتا ہے۔ (انشائی نامہ نمبر: گوپی چند نارنگ، ص ۱۰)

مزاج غالبؔ اور اعتبار نارنگ

• نسرین مظہر

شوخی و ظرافت مرزا غالبؔ کی سرشت میں شامل تھی اور ان کی ذہانت کا جزو لاینفک تھی اور اس کی جھلک ان کے خطوط اور شاعری دونوں میں جا بجا ملتی ہے۔ ان کی یہ طبیعت اور مزاج تب سالم تھا، جب تک کہ ان کی قوتیں مضمحل نہیں ہوئی تھیں اور جب تک کہ معاصر میں اعتدال تھا۔

مضمحل ہو گئیں قویٰ غالبؔ
اب عناصر میں اعتدال کہاں

مزاج غالبؔ کی اس تشکیل میں خود غالبؔ کی آزادہ روی، وسیع المشربی، بے نیازی، خودداری، حالات کی ستم ظریفی، ناپائیداری، احباب کی بے اعتنائی، معاصرین سے مخالف غیر، کو خاصا دخل تھا۔ پروفیسر نارنگ نے مرزا کی طبیعت کے عناصر ترکیبی کی تلاش میں مرزا کے خطوط، مرزا کی نثر، شاعری کے علاوہ مرزا کی شخصیت کو "لگ پاک ہیں" سے دیکھنے والے حالیؔ کی "یادگار غالبؔ"، "مہر نیم روز"، "شعر العجم جلد سوم"، "غالبؔ بحیثیت محقق"، "یادگار غالبؔ"، "شعر و غیر شعر" اور "نثر"، "کلیات نثر غالبؔ"، "خاندان غالبؔ"، "Ghalib and Samad" (Pregarina) وغیرہ کتابوں کے حوالے اور اپنے مطالعوں کی بنیاد پر مرزا کی شخصیت کے رجحانوں کو مرتب کرنے والے عوامل کی نشاندہی کی ہے۔ مرزا کی ننھیال میں ان کی شخصیت کی تشکیل کے ذمہ دار حالات کے متعلق پروفیسر موصوف لکھتے ہیں:

"مرزا کی ننھیال کا شمار آگرہ کے متمول ترین گھرانوں میں ہوتا تھا اور ان کا بچپن عیش و عشرت اور اعلیٰ حلقوں میں گزرا تھا۔ والد اور چچا کا سایہ سر سے اٹھ جانے کے بعد روک ٹوک کرنے والا کوئی نہ تھا۔ آگرہ میں مرزا کے نانا کمیدان غلام حسین خاں کی جاگیر میں متعدد دیہات اور بڑی املاک تھیں، کسی چیز کی کمی نہ تھی۔ وہ رئیس زادوں کی طرح اپنے وقت بے فکری لہو و لعب میں گزارتے۔"

بے فکری اور بے نیازی مرزا کی گھٹی میں پڑی تھی کہ تادم آخر قائم رہی۔ دارالسلطنت کو پہنچے تو مستانہ رنگ اور طریقہ رنگ بھی ان کی شخصیت میں سرایت کر گیا۔ "مہر نیم روز" کے دیباچہ میں سرخوشی اور نوجوانی کی آوارگی کے بارے میں مرزا نے جو لکھا ہے، اسے گوپی چند نارنگ نے نقل کر کے اسماء فاروقی کے اردو ترجمہ کو بھی رقم کیا ہے تاکہ اردو کے قارئین غالبؔ کی شخصیت کے تشکیلی عناصر سے بآسانی واقف ہو سکیں۔ لہٰذا اس مترجمہ اقتباس کا ابتدائی حصہ ذیل میں رقم کیا جا رہا ہے:

"نیک نامی اور دولت میرے لئے اجنبی ہیں اور میں خود نام و نسب کا دشمن ہوں۔ فرومایہ لوگوں کا ہم نشیں ہوں اور اوباشوں کے ساتھ میرا یارانہ ہے۔ میرے پاؤں آوارہ گردی کے عادی ہیں اور زبان یاوہ گوئی کی خوگر۔" (غالبؔ، مہر نیم روز، جہانگیر پریس، شوخی اور شعریت، گوپی چند نارنگ، ص ۳۰۵)

طبیعت کی آوارگی اور تعلیل بے زنجیر یا شتر بے مہار کی حالت نے مرزا کو قمار باز اور بادہ خوار بنا دیا۔ مئے خواری نے حوالات کی ہوا کھلائی تو قمار بازی نے جیل کی صعوبتیں جھلوائیں۔

حیرت ہے کہ اس قدر لہو و لعب میں مستغرق رہنے اور آوارگی و اوباشی کے باوجود مرزا نے زبان فارسی و اردو اور فن شاعری نیز نثری انشا پردازی میں ید طولیٰ کیوں کر حاصل کیا۔ اس کا جواز دھونڈتے ہوئے گوپی چند نارنگ نے لوازمہ حالیؔ کے حوالے سے لکھا ہے کہ مرزا نے شاعری کی طرف توجہ کسی غیر معمولی باطنی تڑپ اور

لاشعوری طبعی حسب کے باعث کی۔ شعر و ادب کی طرف مراجعت کی دوسری وجہ خود مرزا کی رہائی میں تلاش کی ہے جس میں مرزا نے کہا ہے کہ میں چنگیز کے باپ اور تورانی فریدوں کی اولاد میں سے ہوں۔ سلطنت اور سپہ سالاری چوں کہ رخصت ہو گئی ہے، میں نے شعر کہنا اختیار کر لیا ہے۔ بزرگوں کا لوٹا ہوا تیر میرا قلم بن گیا ہے اور تلوار کی آب داری میری شاعری میں آ گئی ہے۔ مرزا نے اپنے آبا کے پیشہ پر فخریہ کہا بھی ہے۔

سو سال سے ہے آبائے پیشہ پہ گری
کچھ شاعری ہی باعث عزت نہیں مجھے

مرزا کی شوخی، بذلہ سنجی اور ظریفانہ طبیعت کے متعلق گوپی چند نارنگ نے حالی کے حوالے سے وہ واقعہ لکھا ہے جس میں مرزا کے خسر مرزا الٰہی بخش خاں معروف نے مرزا کو شعر نقل کرنے کے لئے دیا تھا اور مرزا نے ایک نام کے بعد دوسرا نام حذف یا ساقط کر دیا تھا اور خسر کی خفگی پر ظریفانہ لہجے میں یہ جواب دیا تھا:

"حضرت! آپ اس کا کچھ خیال نہ فرمائیے، شعر دراصل خدا تک پہنچنے کا ایک زینہ ہے سو زینے کی ایک ایک سیڑھی اگر بیچ میں سے نکال دی جائے تو پائدان ہرگز واقع نہیں ہوتا، آدمی ایک ایک پیچ کے اوپر چڑھ سکتا ہے۔ وہ یہ سن کر بہت خفا ہوئے اور وہ نقل پھاڑ ڈالی۔"

مرزا کی یہ شوخ طبعی خسر تو خسر، خدا کے آگے بھی سنجیدگی اختیار نہیں کرنے دیتی۔ اس شوخی میں ان کی ظریفانہ دھمک بھی شامل ہو جاتی ہے۔ ملاحظہ ہو یہ شعر:

کیوں نہ فردوس کو دوزخ میں ملا لیں یارب؟
سیر کے واسطے تھوڑی سی فضا اور سہی

بکتے جاتے ہیں فرشتوں کے لکھے پر ناحق
آدمی کوئی ہمارا دم تحریر بھی تھا

نقش فریادی ہے کس کی شوخی تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکر تصویر کا

بندگی میں بھی کیا آزاد ہے
خیر گزری کہ میں خدا نہ ہوا

طاعت میں تا رہے نہ مے و انگبیں کی لاگ
دوزخ میں ڈال دو کوئی لے کر بہشت کو

ہوں منحرف نہ کیوں روز و رسم ثواب سے
لیا ہاتھ لگا ہے قلم سرنوشت کو

ان اشعار سے نہ صرف مرزا کی شوخی اور ظرافت جھلکتی ہوئی محسوس ہوتی ہے بلکہ ان کی قلندرانہ، مستانہ، آزادانہ اور بے نیازانہ شخصیت کے خدوخال بھی نمایاں ہو گئے ہیں۔

گوپی چند نارنگ نے غالب کی شخصیت، شوخی و ظرافت، آزاد خیالی اور جدلیاتی افکار و مزاج کے تشکیلی عناصر و محرکات کی تلاش کے لئے مولانا الطاف حسین حالی اور شیخ محمد اکرام کے خیالات اور بیانات تک ہی خود کو محدود نہیں رکھا ہے بلکہ خود مرزا کی فارسی شعریات کو بھی مطمح نظر بنایا ہے اور ان کی تفہیم بھی تفہیم میں پیش کر دی ہے۔ ساتھ ہی حالی کی عقیدت مندی اور شیخ اکرام کی حقیقت پسندی کو بھی متوازی اور تقابلی طور سے پیش کیا ہے اور عقیدت و حقیقت کے امتزاج سے ایک معتدل حقیقت منکشف کی ہے۔ گوپی چند نارنگ نے مرزا کی آزاد خیالی اور وسیع المشربی کی وضاحت کے لئے مرزا کے اشعار کی جو تفہیم پیش کی ہے، ان پر ایک نظر ڈال لی جائے۔

یا مجھے مہر و وفا سے پیر، فرزند آزر، دلگر
ہر کس کہ شد صاحب نظر دین بزرگاں خوش نکرد

(اے پیر مجھ سے نہ الجھ آزر کے بیٹے کو دیکھ، جو صاحب نظر ہو جاتا ہے بزرگوں کا دین خوش نہیں آتا)

دلم در کعبہ و از تلخی گرفت آوارہ خواہم
کہ با این دست بت خانہ بائے ہندو بیکس گویم

(میرا دل کعبے میں حقانیت کی قید و بند سے گھبراتا ہے اور
آوارگی چاہتا ہے، کوئی تو مجھے ہندو چین کے بت
خانوں کی وسعت سے آشنا کرے)

آوارہ غربت نتواں دید صنم را
باشد کہ دگر بت کدہ سازند حرم را

(صنم کو غربت میں آوارہ نہیں دیکھا جا سکتا، اجنبی ہی
ہے کہ حرم کو پھر سے بت خانہ بنایا جائے)

رموز دیں نشناسم درست و معذورم
نہاد من عجمی و طریق من عربی است

(میں رموز دین سے ٹھیک سے واقف نہیں ہوں، میری
معذوری ہے، کیا کروں میری نہاد عجمی ہے اور طریق
عربی ہے)

مرزا کی اس انتہا درجہ آزادہ روی کی انتہا اس رباعی میں نظر آتی ہے
جسے دیکھ کر مرزا کے عقیدت مند و معاصرت مند شاگرد حالی نے کفر
خیال کا خوف ظاہر کیا تھا۔ پروفیسر موصوف نے حالی کا وہ تبصرہ بھی
رباعی نقل کر دی ہے جو "یادگار غالب" میں مندرج ہے۔

"یا رب تو گواہی کہ بما از خودی
بیمد ضالی کہ بما از خودی
نے نے تو نہ تا کی دلے بے رحمی
بے مایہ چہ مائی کہ بما از خودی

اس رباعی میں مرزا کی شوخی و گستاخی حد سے زیادہ گزر گئی ہے۔ دارالافتا میں
تو یقیناً اس پر کفر کا فتویٰ دیا جائے گا۔ اس قسم کے الفاظ آداب
شریعت کے بالکل خلاف ہیں اور ایسے ہی الفاظ کی نسبت کہا گیا ہے۔

ما بروں را نگریم و قال را
ما دروں را نگریم و حال را"

دراصل موصوف یہ واضح کرنا چاہتے ہیں کہ مرزا کی وسیع المشربی مذہبی
بے راہروی کی حد تک چلی گئی ہے اور ان کی آزاد خیالی حد حصار کو توڑتی
ہوئی نظر آتی ہے۔ شاید اس کی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ مرزا سخت قسم کے
تحفظ پسند تھے اور مسائل اثنا عشری سے وابستہ تھے جب کہ مذہبی امور میں
عقل محض سے کام نہیں لیا جا سکتا، اس کے لئے دل کی ہمہ دانی ناگزیر
ہوتی ہے۔ ایسی عقلیت اور عینیت بے دینی کا مظہر بن جاتی ہے،
اس لئے علامہ اقبال نے یہ تجویز پیش کی ہے کہ ۔

اچھا ہے دل کے پاس رہے، پاسبان عقل
لیکن کبھی کبھی اسے تنہا بھی چھوڑ دو

مرزا کی اس مذہبی تجاوز پسندی پر شیخ اکرام اور شمس الرحمن فاروقی کے
تبصرے بھی موصوف نے قلم بند کئے ہیں۔ پہلے ان کے تبصرے دیکھیں
پھر موصوف کا تجزیہ زیر نظر رکھیں:

(الف) "ان کے کلام سے معلوم ہوتا ہے کہ
اسلامی علامات کی قبا ان کے بدن پر پوری
طرح پھبتی نہ تھی۔"

(ب) "خدا کے متعلق ان کے کئی اشعار ایسے ہیں
جنہیں دارالافتا میں کفر کے کلمات سمجھا
جائے گا۔" (شیخ محمد اکرم)

(ج) "اس قسم کی خیال آرائی سے غالب کا کلام عبارت
ہے اس کے لئے کفر اسلامی پیمانہ میں کوئی جگہ
نہیں ہے۔" (شمس الرحمن فاروقی)

(د) "خدا کا تجاہل کا رجحان غالب کے یہاں ایک
غیر معمولی وسعت، گہرائی اور بے کفر کی شان
اختیار کر لیتا ہے۔" (عبدالحق)

(ہ) "اپنی اصل کے اعتبار سے مسلمان اور اعمال
کے اعتبار سے مسلمان کے بھیس میں کافر،
آتش پرست، مہمل گو، ہنسی غلطی سے غالب کا
نام دے دیا گیا۔" (ابوالکلام آزاد)

گوپی چند نارنگ نے شعری اور نثری حوالوں سے جا بجا یہ اشارہ کیا ہے کہ
مرزا کی شوخی متجاوز ہو کر تمسخر میں تبدیل ہو گئی ہے۔ ان کی حد درجہ آزادہ
روی تشکیک کی صورت اختیار کر گئی ہے اور ان کی بے نیازی جہاں تہاں

انانیت میں بدل گئی ہے۔ مرزا اپنے خطوط میں کہیں خود کو صوفی تصور کرتے ہیں اور ہمہ اوست کا دم بھرتے ہیں اور کہیں یہ دعویٰ کرتے ہیں کہ میں اثنا عشری ہوں، ہر مطلب کے خاتمہ پر ۱۲ کا ہندسہ کرتا ہوں اور کہیں سنی پیر حضرت مولانا فخر الدین کے پوتے مولانا نصیر الدین عرف کالے صاحب کے ہاتھ پر بیعت کرنے کا دعویٰ بھی کرتے ہیں جس کے متعلق مالک رام نے تحیر اور استیقن کے ساتھ یہ فقرہ کہا ہے:

"کون کٹر شیعی کسی غیر شیعی، سنی صوفی کے ہاتھ پر بیعت کرے گا؟"

گوپی چند نارنگ نے مرزا غالبؔ کی شخصیت کی آئینہ سامانی کے لئے نثری متون اور فارسی شعریات تک خود کو محدود رکھا ہے۔ شاید اس کی وجہ یہ ہے کہ فارسی شاعری میں جتنا اور جیسا مواد موجود ہے، ویسا اور اتنا اردو شاعری میں دستیاب نہیں ہے۔ موصوف نے مرزا کی شخصیت کے تانے بانے کا سرا آگرہ سے ڈھونڈا ہے اور اس سرے کو پکڑ کر بڑھتے ہوئے گلاب خانہ ہرجرد، مثالؔ، فارسی شعری روایت، کلکتہ کی بادِ مخالف، لال قلعہ کا ادبی ماحول اور معاصرانہ چشمک، دلی کی مدرسی کی پیش کش وغیرہ کو غالبؔ کی شخصیت کی تشکیل کے عناصر و عوامل کے طور پر پیش کیا ہے۔

میرے خیال سے غالبؔ کی مذہبی اتجاہ پسندی اور تسخر و تضحیک پر جو گرفت حالیؔ، شیخ اکرام، شمس الرحمٰن فاروقی، خورشید الاسلام وغیرہ نے کی ہے، وہ شعر کے پس منظر کو نظر انداز کر کے نہیں کی گئی ہے۔ لفظوں کی لغوی تفہیم کے آئینے میں کی گئی ہے۔ غزل کی اشاریت اور ایمائیت کو فراموش کرنے پر مرزا کا خیال کفرانہ لگتا ہے۔ میں نے کہیں یہ پڑھا نہیں ہے کہ مرزا نے حج بیت اللہ کی سعادت حاصل کرنے کی غرض سے خانۂ کعبہ کی زیارت کا قصد کیا تھا اور در کعبہ بند ہونے کی وجہ سے الٹے پاؤں لوٹ آئے تھے مگر ان کا یہ شعر تو زبان حال سے یہی کہہ رہا ہے۔

بندگی میں بھی وہ آزادہ و خودبیں ہیں کہ ہم
الٹے پھر آئے درِ کعبہ اگر وا نہ ہوا

اب اگر اس شعر کے پس منظر کے طور پر حالیؔ نے جو واقعہ دلی کی مدرسی کے متعلق لکھا ہے، اسے بنا لیں تو اشاریت از خود رد ہو جاتی ہے اور لفظی معنویت مجازی معنویت میں منتقل ہو جاتی ہے۔ حالیؔ نے وہ واقعہ یوں بیان کیا ہے:

"مرزا پالکی میں سوار ہو کر صاحب سکریٹری کے ڈیرے پر پہنچے۔ صاحب کو اطلاع ہوئی، انہوں نے فوراً بلا لیا مگر یہ پالکی سے اتر کر اس انتظار میں ٹھہرے رہے کہ دستور کے موافق صاحب سکریٹری ان کے لینے کو آئیں گے۔ جب بہت دیر ہو گئی اور صاحب کو معلوم ہوا کہ اس سبب سے نہیں آئے، وہ خود باہر چلے آئے اور مرزا سے کہا کہ جب آپ دربار گورنری میں تشریف لائیں گے تو آپ کا اسی طرح استقبال کیا جائے گا، لیکن اس وقت آپ نوکری کے لئے آئے ہیں، اس موقع پر دوسرا نہیں ہو سکتا۔ مرزا صاحب نے کہا کہ گورنمنٹ کی ملازمت کا ارادہ اس لئے کیا کہ اعزاز کچھ زیادہ ہو نہ اس لئے کہ موجودہ اعزاز میں بھی فرق آئے۔ صاحب نے کہا کہ ہم قاعدے سے مجبور ہیں۔ مرزا صاحب نے کہا کہ مجھ کو اس خدمت سے معاف رکھا جائے اور یہ کہہ کر چلے آئے۔"

اس واقعہ سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ غالبؔ نے مالی دشواری اور تنگی کے باوجود اپنی وضع داری اور انانیت سے سمجھوتہ نہیں کیا اور مفاہمت و مصالحت سے کام نہیں لیا۔ ساتھ ہی غالب شناسی اور غالب کی معنوی جہتوں سے آشنائی محض شعریاتی مطالعہ سے قطعی ممکن نہیں، مثلاً اس شعر کو دیکھئے۔

ہم کو معلوم ہے جنت کی حقیقت لیکن
دل کے خوش رکھنے کو غالبؔ یہ خیال اچھا ہے

ایسے اشعار کی تفہیم و تاویل کے لئے ان کے پس منظر کی تلاش لازمی ہے، ورنہ مفہوم مطلوبہ ہاتھ نہیں آ سکتا۔ البتہ ان کی شعری منطق اور سرمستی کے لئے کسی پس منظر کی حاجت نہیں۔ اس سلسلے میں پروفیسر

نارنگ رقم طراز ہیں:

"اپنے بلند گو کے اعتراف کے ساتھ غالبؔ جنت کا ذکر کرنا بھی نہیں بھولتے۔ کہاں تخیل کا دلفگار اور کہاں تصور۔ اس بارے میں غالبؔ کے خیالات معلوم ہیں۔ یہاں شوخی بھی ہے اور خوش طبعی بھی۔ لیکن بین السطور (میں) جدلیاتی وضع صاف جھلکتی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہاں جنت کا مخالف ہے خروش اور کہاں خاکدان ارضی کی گنجائش۔ نالے کو دل، نہ دیاں، نہ دوں کی سرمستیاں ہوں گی نہ راتوں کی بدمستیاں۔ جہاں خزاں ہی نہیں تو سرمستی ابر باراں اور بہاراں بھی کہاں، خیال حور تو جا ہے مگر غم ہجر ہی نہیں تو ذوق وصال بھی کہاں۔" (ایضاً ص ۹۱۶)

گوپی چند نارنگ نے مرزا کی شخصیت کی جدلیاتی وضع پر خصوصی توجہ مرکوز کی ہے اور یہاں کی مذکورہ کتاب کا اساسی موضوع بھی ہے۔ انھیں مرزا کے ہر طور و تیور میں جدلیاتی وضع کی جھلک ضرور مل جاتی ہے۔ جدلیاتی وضع کی نشاندہی کے لئے موصوف نے بہت سے واقعات مستعار لیان کئے ہیں اور یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ:

"ناصر بھی تصدیق کرتے ہیں کہ مرزا کا مزاج بے پروا تھا کہ ذہنی معاملوں میں آزادہ روی کا تھا تاہم احباب یا دوستوں کی صحبت سے وہ بات کو جدلیاتی طور پر سمجھ کر لیا کرتے جاتے تھے۔" (ایضاً ص ۹۱۶)

فی الحقیقت گوپی چند نارنگ، غالب اور جدلیاتی وضع کو لازم و ملزوم قرار دیتے ہیں۔ ہماری نظر میں کسی کو یہ محسوس ہو سکتا ہے کہ موصوف نے حوالوں کی کثرت سے مذکورہ کتاب کی ضخامت بڑھا دی ہے اور ان کے اپنے تجزیات و تبصرے صرف ایک تہائی حصہ پر محیط ہیں۔ لیکن حق و حقیقت یہ ہے کہ گوپی چند نارنگ نے یہ سارے حوالے غالبؔ کی جدلیاتی وضع کی تشکیل اور اس کی نمائش کے لئے پیش کئے ہیں۔ ان حوالہ جات کے بغیر ان کے دعوا کو استحکام نہیں مل سکتا تھا اور نہ وہ جدلیاتی وضع کی لبھانے والی طرز میں پیش کر سکتے تھے۔ لہٰذا ان کی جاں فشانی اور عرق ریزی کے لئے ہمیں مبارکباد دینی چاہئے۔

❀❀❀

Nasreen Mazhar
Research Scholar
L.N.Mithila University, Darbhanga

غالبؔ کے لئے فطرت میں انجذاب و اخذ و قبول کا حیرت انگیز مادہ تھا درجہ کمال تک پہنچنے کے لئے غالبؔ کو جو ذہنی جد و جہد کرنا پڑی وہ بہت کچھ ان کی فطرت کی وجہ سے بھی تھا۔ مرزا نے بیدلؔ سے جو کچھ حاصل کیا اپنی باطن کی آگ اور ذاتی سعی و کاوش سے حاصل کیا۔ وہ اپنے اشعار پر حد درجہ ریاض کرتے تھے۔ غالبؔ کے متن میں غالبؔ ہی بولتے ہیں۔ غالبؔ نے جو کچھ بیدلؔ سے لیا اپنی طبیعت کے تقاضوں کے مطابق لیا اور اسے اپنا ذاتی تخلیقی رنگ و آہنگ عطا کر کے اس پر اپنا نقش ثبت کر دیا —— مشرق کے بارے میں معلوم ہے کہ مشرق روحانی طور پر زندہ رہا ہے اور مغرب سائنسی طور پر زندہ رہا ہے۔ مغرب میں روحانیت پچھڑ گئی ہے۔ تمام بڑے مذاہب اور مسلک مشرق میں پیدا ہوئے ہیں، بدھ ہوں، مہاویر ہوں، رام ہوں، زرتشت یا کنفیوشس یا لاؤتسے، موسیٰ ہوں، عیسیٰ ہوں، نانک یا کبیر، سب دنیا کو مشرق کی دین ہیں۔ حضرت محمدؐ کا ظہور بھی مشرق میں ہوا۔ مشرق ہزاروں سال سے کہتا رہا ہے کہ کائنات وہ نہیں ہے جو دکھائی دیتی ہے۔ اصل حقیقت مادہ نہیں شعور کلی ہے، لیکن سائنس بھی مادہ سے ہٹ کر بات کرنے لگی ہے۔ (غالبؔ، متن اور جدلیاتی وضع، ایجاز، ص ۱۰۰، گوپی چند نارنگ نمبر ص ۹۹۶)

'اصناف ادب' کے دوسرے شمارے کی بابت میری صدائے بازگشت

• ڈاکٹر کوشش بھاؤلک

اصناف ادب کا جولائی تا دسمبر سنہ 2013 کا دوسرا شمارہ حسب سابق کاملاً آب و تاب کے ساتھ جلوہ گر ہوا ہے۔ اس کا آغاز آل احمد سرور جیسے کہنہ مشق شاعر و نقاد کے معیاری مضمون 'غالب' سے کر کے آپ (معزز مدیر) نے جریدہ کے اس شمارے کی بنیاد مستحکم کی ہے۔ پہلے میں اس شمارے میں کتابت، بے احتیاطی اور غیر احتیاط کے موجب چلے جانے والے چند اغلاط کی جانب توجہ مبذول کرا رہا ہوں مثلاً غالب کے ایک شعر کے مصرعہ ثانی میں 'گر' نہیں ہے ('ہیں' مفعول درکار ہے، ص 9) میرے اشعار میں معنی..... 'کو' دوسرے شعر 'کسی' کو دیکھ کر جیتے ہیں ('اسی' درکار ہے، ص 10)۔ مضامین کو ('کا' درکار تھا) پارسل، (29)۔ نوحیت کو ('کے' چاہیے) سوال 82 صفحہ پر تحریر نہ کر کے ہے میں 'ہے' فضول لگتا ہے۔ اسی طرح مزید کئی اغلاط دستیاب ہوتے ہیں۔ اسکے لیے آپ کو مزید 'سخت مزاجی' سے کام لینا ہوگا۔ ذوق کا یہ شعر بذات خود میری طرح آپ پر بھی کھول ہو سکتا ہے۔

آسماں سخت مزاجوں کو ہنر دیتا ہے
دیکھ لو ہوتے ہیں فولاد میں جوہر پیدا

پروفیسر حامدی کاشمیری کے مضمون 'اردو کی شاعری' ایک بازدید میں 'بازدید' لکھنا کا تصرف مجھے متنازع معلوم ہوتا ہے کیونکہ لغت کے مطابق اس کے معنی 'جوابی ملاقات' وغیرہ دیئے ہیں، جن میں سے یہاں کوئی بھی معنی مقصود نہیں ہے۔ تاہم اس مضمون میں موصوف نے مضمون کے ساتھ کاملاً انصاف کیا ہے۔ مرزا غالب کی شاعری کی روح میں پیوست ہو کر نقاد نے جو یہ امر قائم کیا ہے، اس سے صد فی صد متفق ہوا جا سکتا ہے کہ "شاعری جذبات کی موجودگی پر نہیں، بلکہ اس کی عدمیت پر اصرار کرتی ہے۔" (ص 18)

ڈاکٹر عبد الرشید خان کا زیر عنوان "اردو شاعری میں صدائے انقلاب" مقالہ بھی بلند پایہ ہے۔ اس میں ایک نقاد روایت کے بموجب سرفروشی کی تمنا۔ مطلع والی غزل کو شیو پرشاد رام پرساد بسمل کے نام سے منسوب کر دیا گیا ہے لیکن جدید اور مدلل دلیلوں کی بنا پر یہ غزل تو پٹنہ کے قریب واقع عظیم آباد شہر کے شاعر بسمل عظیم آبادی کی ہی ثابت ہو چکی ہے۔ رام پرساد بسمل نے تو اپنی سوانح عمری میں بذات خود لکھا ہے کہ "بری عادتوں کے نتیجے سے میں اردو مڈل کے امتحان میں دو بار فیل ہو گیا۔" ابو محمد شبلی کا ایک مضمون شائع ہوا تھا، اس میں ان کا یہ بیان بالخصوص قابل غور ہے کہ "بسمل عظیم آبادی نے خود علی سردار جعفری کے مضمون کے بارے میں ان کو لکھ کر یہ شکایت کی تھی کہ عام طور پر لوگ یہ 'سرفروشی کی تمنا...' مطلع والی) غزل رام پرساد بسمل کے نام سے منسوب کرتے ہیں اور سردار نے اس بارے میں خود اپنی غلطی کا اعتراف مجھ سے کیا تھا۔" (ابو محمد شبلی کا مضمون، ص 2) شبلی نے اپنی سوانح عمری میں بجائے خود یہ تسلیم کیا تھا کہ "ساری آٹم کتھا (سوانح عمری) پڑھ جایئے، کہیں بھی انہوں نے کتاب میں بھی اپنے شاعر ہونے کا ذکر نہیں کیا ہے۔

پھر سال قبل محمد اقبال نے اپنی تحقیقی کتاب 'بسمل عظیم آبادی: شخصیت اور فن' (ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی اشاعت سنہ 2008، ص 62-63) میں واضح طور پر متعدد ثبوتوں کے انکشاف پر یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ "حقیقت میں رام پرساد بسمل شاعر نہیں تھے، انہیں جو اشعار پسند آ جاتے، انہیں تھوڑا سا رد و بدل کر کے اپنے نام سے منسوب کر لیتے تھے اور اسے یاد کر کے اپنی تقریر میں موقع و محل کے اعتبار سے پیش کرتے تھے۔ اس طرح کے کام کو ہم 'چوری' کا نام دے سکتے ہیں۔

دوسرے شعرا کے اشعار کو اپنے شعر کہنا سراسر غلط ہے۔ ایسا کرنے سے کوئی شاعر نہیں بن جاتا، بلکہ اس کی حقیقت اس کے سامنے آ

جاتی ہے۔ شہیدانِ وطن میں ان افراد پر ساؤتھ کا نام ضرور احترام سے لیا جاتا رہے گا، لیکن اکثریت شاعر انھیں تسلیم نہیں کیا جا سکتا ہے۔

راقم الحروف کا بھی ہندی زبان میں ایک مقالہ ہندی زبان میں مرتب شدہ کتاب "لیکھ سادھنا" (لیکھ پرکاش انصاری رواں دل۔ اول اشاعت سنہ 2012) میں شامل ہو کر مقبول ہوا تھا۔ یہ کل 17 صفحات پر مشتمل (40-57) ہے۔ اس میں متذکرہ بالا شعرا کی عظیم آبادی کا ہی ہونے کے حق میں متعدد ثبوت فراہم کیے گئے ہیں۔ اگر یہ مضمون اتنا زیادہ طویل نہ ہوتا تو اب تک یہ خاکسار اسے اردو میں بھی کہیں شائع کروا چکا ہوتا۔

اس شمارے میں میرے پسندیدہ نگار ڈاکٹر مظفر عالم ہرگانوی کے مضمون پر سب سے بارِ خیر۔ "عظیم الشان شاعر شہریار کی زندگی کا انعکاس ان کے ذاتی خطوط کے آئینے میں منعکس دکھایا گیا ہے اور ساتھ ہی بلند پایہ موقر ادبا کی سوانحی عمری کے ادراک کو ان کے تخلیق کردہ ادب سے منسلک کر کے طلبہ و مدرسین کے لیے صحیح تحقیق کرنے کی راہ کو استوار و ہموار کرنے کے ذاتی تنقیدی نمونے پیش کرنے کی ادبی و تنقیدی اہمیت بھی ثابت کر دی ہے۔ ٹھیک یہی کام ہارگانگ صاحب نے بھی اپنی تنقیدوں سے کیا ہے۔

اس شمارے میں فرید آباد (ہریانہ) کو افسانوی ادب کے خالق کے بطور عظمت والے والے عظیم الشان افسانہ نگار شری کھدیپ جوشی صاحب کی حیات کے ایک ترشے زیرِ عنوان "بچھڑے ہوئے احباب جو مل جاتے ہیں" میں حب الوطنی کا ذاتی متاثر جذبہ موجزن ہو رہا ہے۔ اسے پڑھتے ہوئے میرے ذہن میں ہندی فلم "اوارہ" کے نغمے کے بول بول (جو کہ بلند پایہ شاعر احمد فراز کی ایک مقبول عام غزل کے مطلع کی بنیاد پر ہندی الحروف کی تبدیلی کے ساتھ ہیں) آتے رہے ہیں۔

کب کے بچھڑے ہم آج کہاں آ کے ملے
جیسے ساون سے کہیں پیاسی گھٹا چھا کے ملے

اسی موضوع پر کراچی پاکستان کے ہی افسانہ نگار ڈاکٹر شیر شاہ سید کی بھی سوانح عمری نما افسانہ زیرِ عنوان "آپ کی حیات کی کرچیاں" بھی از حد پسند آیا ہے۔ موصوف کے تعارف میں محمد بے ہندی لفظ (بادکار) کا لفظ (یادگار) (ص 91) جانے دیا ہے، جبکہ بذاتِ خود متذکرہ افسانہ نگار نے افسانے میں اس کا صحیح ادا بادگار ہی لکھا ہے۔ افسانہ نگار نے دو الفاظ کا یہ تصرف ضرور متنازع فیہ ہے۔ "سرب کافی" اور "سرن کافی" (ص 187)

ہندی کے کسی غزل کار کا ایک شعر اپنی میری تحریر یادداشت کے موجب چند غلط الفاظ کے ساتھ وزن سے باہر ہونے پر بھی اسی ضمن میں پیش کرنا مفید ہے کہ۔

جب سے مجھے ہندی سے محبت ہوئی ہے
میری اردو خوب صورت ہو گئی ہے

(گوالہ بھوپال، ہندی ادب، شمارہ جنوری سنہ 2014، صفحہ 3)

اسی افسانے میں ان کی دلی کشادگی کے ثبوت کے طور پر ہندی الفاظ کے ذاتی تخلیقی تصرف سے پتا چلتا ہے کہ دیگر زبانوں کی شمولیت کی وجہ سے شعرۂ آفاق زبان انگریزی کی ہی مانند اب اردو زبان بھی اسی کے مساوی مقام حاصل کرنے کی جانب بڑی تیزی سے گامزن ہو رہی ہے۔ اسی افسانے میں ہندی الفاظ کے استعمال کے تیور ان گن موتے اس تابدار افسانے کے ہار میں آبدار موتیوں کی مانند جڑے ہوئے ہیں، مثلاً پتا، ماتا، بہا سیوں، بیلا، سن، جیوان، ٹھیک، بگاڑا، جیر، کپڑے، پھل، پھاوں، دھواں، دکھ، بھگوان، یوز حال، مشکل، سے، پان، بیک، آتما، شواس، دلی، بھگت، مالک، پتا، پرنام، پربھو، ذولی، بھیا، بادگار، بے بس، گورکھ دھندے وغیرہ۔ علاوہ ازیں اس افسانے کو دو فلم پلس پوائنٹ (Plus-point) اس کی جاذب نظر منظر کشی ہے۔ افسانے کا عنوان تقریباً 400 افسانوں کے خالق اس خاکسار کے بموجب "شعر اور انسانیت کے بادگار" ہو سکتا ہے۔

سری نگر کاشمیر کی سید نسرین تاش کی چند تخلیقات اس سے قبل دیگر رسائل میں بھی اسی مضمون کی مانند قابل مدح رہی ہیں۔ عبدالاحد ساز کے شعری مجموعہ "سرگوشیاں زمانوں کی" کی بہترین تنقید کے مطالعے سے بے حد متاثر ہوا ہوں۔ فقط ایک جگہ "آزاد نظم" معرا نظم الفاظ (ص 72) میں تکرار ما فاعلاتن یا دہرا ہے۔ میری دانست میں ان

مترادف الفاظ میں تفریق کرنا بھی از قیاس ہی ہے۔

ڈاکٹر مظفر اعجاز کا زیر عنوان مرتضیٰ اظہر کا مضمون گیرائی و گہرائی سے مزین ہے۔ صرف صفحہ 42 پر لفظ 'مقرر' کا کوئی بھی وادب لغوی معنی اخذ نہیں ہوتا ہے۔ لغت میں اس لفظ کے معنی جوابی ملا قات وغیرہ دیے ہیں بھی سیاق وسباق میں قطعی محمول نہیں کیے جا سکتے ہیں۔ اگر یہ بھی پروف کی ہی ایک غلطی ہے تو بات دیگر ہے۔

آپ نے حیدر قریشی کا زیر عنوان 'ترقی پسند تحریک' ایک اور معیاری مضمون تو شائع کیا ہے، لیکن ان کا پتا نہیں شائع کیا ہے، جس سے نوجوان کو کوئی تحریری خط ارسال کیا جا سکتا ہے اور نہ ہی فون یا موبائل کے کسی نمبر پر فون کر کے رابطہ ہی قائم کیا جا سکتا ہے۔ اس میں ترقی پسند تحریک کا تو عمدہ تجزیہ ہوا ہی ہے، علاوہ ازیں میں ان کے تحقیقی و تنقیدی مطالعے سے از حد متاثر ہوا ہوں۔ رفیع القدر شاعر نے بغیر کوئی "دیے امروہہ کے شاعر مصحفی کے جس شعر پر فیض نے اپنا ایک شعر دیا ہے وہ یہ ہے۔

سر کوئے ناشناساں، ہمیں دن سے رات کرنا
کبھی اس سے بات کرنا، کبھی اُس سے بات کرنا

(ص 40)

مصحفی کا اس کا فی الاصل یہ پیاری شعر قابل دید ہے۔

ترے در پہ اس بہانے ہمیں دن سے رات کرنا
کبھی اس سے بات کرنا، کبھی اُس سے بات کرنا

(دیوان مصحفی، ص 40)

اس شعر میں ایک دیگر متن 'در پہ' کی جگہ 'کوچے' کے الفاظ بھی دستیاب ہو جاتا ہے۔ شمارے کے صفحہ 40 پر بیچ کا دوم شعر اسلوب کی بنا پر سرسری نظر سے دیکھنے پر مرزا غالب ہی کا جان پڑتا ہے، لیکن اگر حیدر صاحب از خود فی الاصل شعر بھی درج کر دیتے تب مجھ جیسے معمولی قاری کو قدرے سہولت ہو جاتی۔ فیض نے الفاظ میں ردو بدل کر کے "پیالے لفظوں میں کئی معنویت پیدا کر دی ہے" یا نہیں، یہ دعا بھی بحث طلب اور لائق جدل ہو سکتا ہے۔ اس مقالے میں موصوف نے مضمون کا خوا بھی پورا نہیں دیا ہے، لیکن جناب ظہیر کی عظمت کو کاغذ نشان زد کر کے ناقد کا لائق تقلید کام انجام دیا ہے، میری جانب سے بار بار مبارک باد!

اسی طرح غالب کے ایک شعر کی کوچ کی جانب حیدر صاحب نے اشارہ کیا ہے، جس سے متاثر فیض کا شعر یہ ہے۔

ہمیں یہ بھی تھا غنیمت، جو کوئی شمار ہوتا
ہمیں کیا بُرا تھا مرنا اگر ایک بار ہوتا

غالب کا فی الواقع شعر یہ ہے۔

کہوں کس سے میں کہ کیا ہے، شب غم بُری بلا ہے
مجھے کیا بُرا تھا مرنا اگر ایک بار ہوتا

("دیوان غالب"، مرتب، مالک رام، ناشر صد سالہ یادگار کمیٹی، تاریخ اشاعت فروری سنہ 1969، ص 25)

جہاں ہندوستانی ادب میں غیر رضاعت یا ہم کو ایک نقص یا خامی گردانا جاتا رہا ہے، وہیں انگریزی ادب میں تحقیق و تنقید و مبہم بیان کو ایک وصف تصور کیا جاتا ہے، نہیں تو بھلا انگریزی ڈراما نگار شیکسپیئر چند ڈراموں کی بدولت ہی ان کی تنقید اور تجزیے سے وابستہ مرزا غالب کے دیوان کی مانند، ہزاروں کتب و مطالعین جہان بھر میں بھلا تصور پذیر کیسے ہو سکتے تھے اور آثار یاں کیسے ابھر سکتی تھیں؟ اسی مضمون میں یہ فقرہ مجھے اس تنقیدی امر کی جانب ہی کنایہ کرتا محسوس ہوا ہے کہ شاعر "شعر و ادب کی تفہیم کو قاری یا سامع صوابدید پر چھوڑ جاتا ہے۔" (ص 43)

اس شمارے کا کل نتیجہ حاصل یہ ہے کہ لفظ سو روپے کی قلیل سی رقم میں یہ شمارہ پوری طرح سے قاری کے تئیں 'پیسہ وصول' کی تسلی و خوشی عطا کرتا ہے۔ اس کے مدیر ڈاکٹر حسن رضا جانے خود ایک بلند پایہ ماہر ناقد نہ ہوتے، تو یہ شمارہ منظر عام پر قطعی جلوہ گر نہ ہو سکتا تھا۔ ایسے ہونے کے موجب ہی یہ ایک شمارہ اردو ادب کو ایک تاریخی دستاویز اور جدید کی مانند پیش کر سکنے میں از حد کامراں رہے ہیں۔ اس غیر ادبی تاثر کا ہی صائب خواہش بقول مرزا صاحب یہی ہے کہ

"اللہ کرے حسن رقم اور زیادہ!"

❀❀❀

ابن صفی کے ۱۰۱ اداریے: جائزہ

مبصر: ڈاکٹر خورشید احمد ۔۔۔ سمیع

ڈاکٹر مظہر عاشق ہرگانوی ایک کثیر التصانیف ادیب، شاعر اور نقاد ہیں۔ صوبہ بہار کی نہیں، خدا پاک سچ پر ان کا نام اہم ہے۔ لندن کے ادبی حلقے بھی انہیں سراہتے ہیں۔ ظاہر ہے، ایسی ہمہ جہتی شخصیت، شاذ و نادر ہی ملے تو ملے۔ میں ان کی انتھک کاوشوں کو دیکھتا ہوں اور مجھے کتابوں کے انبار میں واقعی اپنی کم مائیگی کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے گلشن ادب کے خوشہ چینوں کو شاید یہ معلوم نہیں کہ مختلف موضوعات پر کامل عبور حاصل کرنا اور کتابی صورت میں پیش کر دینا، اگر دشوار نہیں تو آسان بھی نہیں۔ بسیار نویسی کے باوجود، ان کے وسیع اور عمیق مطالعے کی داد نہ دینا، ناانصافی ہی کہی جائے گی۔

زیر نظر کتاب، ابن صفی کے جاسوسی ناولوں کے اداریوں پر ایک جائزے کی صورت ہمارے سامنے ہے۔ اردو میں جاسوسی ناولوں میں، ابن صفی کا نام سرفہرست ہے۔ مظہر عاشق ہرگانوی نے ہمیں یہ بتایا ہے کہ ابن صفی نے اداریے بھی لکھے ہیں اور یہ کہ ہندوستان میں جتنے ناول شائع ہوئے ہیں، ان سب میں اداریے عباس حسینی کے نام سے شائع تو ہوئے ہیں، لیکن پاکستان میں جتنے ناول شائع ہوئے ہیں ان سب میں اداریہ "پیش رس" کے نام سے خود ابن صفی لکھتے تھے۔ مجھے اس کا علم نہیں تھا۔ پاکستان میں شائع ہونے والی کتابیں اور پاکستانی رسالے مجھ تک نہیں پہنچتے اور وہاں سے کتاب کی رسیدگی کا خط بھی نہیں آتا۔ ہو سکتا ہے ہندو پاک تعلقات میں کشیدگی کی وجہ سے کوئی دشواری ہوئی ہو مگر اردو میں جتنا بھی ادبی سرمایہ ہمارے پاس ہے، شاید ہی کسی اور ملک میں ملے، یہاں تک کہ اردو کا سارا مولد و مصدر بھی یہیں ہے اور یہ اور بات کہ اردو ہمارے یہاں حکومت کی سرپرستی سے محروم ہے، لیکن ہماری ہمت ہے کہ ہم پرورش لوح و قلم کرتے رہتے ہیں اور کرتے رہیں گے۔ مظہر عاشق ہرگانوی کا نام، اس عنوان بطور خاص قابل ستائش ہے کہ اساتذہ شعبہ جات اردو، جامعات ہندو پاک میں شاید ہی کسی نے اتنے مقالات لکھے ہوں اور اتنی کتابیں شائع کی ہوں مگر اس ہمارا خیال میں ان چیزوں کی کمی نہیں جو مستقبل میں زیادہ اہم ثابت ہوں گی۔ زیر نظر کتاب میں "پیش رس" کے عنوان سے ابن صفی کا یہ اقتباس بہت کام کا ہے کہ:

> "سوال یہ ہے کہ ہر ناول پیش لفظ میں کیا لکھا جائے۔ ظاہر ہے کہ پیش لفظ کتاب ہی کے متعلق ہوتا ہے لیکن اب آپ یہ پڑھنے کا خود ہی ارادہ رکھتے ہوں تو پھر اس کے متعلق کچھ لکھنا فضول ہے۔ میں آج تک یہ سمجھ ہی نہیں سکا کہ پیش لفظ کیوں لکھے جاتے ہیں، ویسے کچھ ضرور درج ہوں، یہی رسم چلی آ رہی ہے۔ اگر یہ کہا جائے کہ پیش لفظ تعارفی نقطہ نظر سے بہت ضروری ہے تو یہ عرض کروں گا کہ آج تک میں نے کسی شریف آدمی کو یک اسٹال پر کھڑے ہو کر پیش لفظ پڑھتے نہیں دیکھا۔ کتابیں خرید لینے کے بعد ہی پیش لفظ پڑھے جاتے ہیں جبکہ میرا خیال تو یہ ہے کہ سرے سے پڑھے ہی نہیں جاتے، مگر پھر بھی پیش لفظ لکھنے پر مجبور ہوں۔ یہی ہوتا آیا ہے۔ لہٰذا ہو کر رہے گا۔" (ص ۱۵)

محولہ بالا اقتباس اداریے اور پیش لفظ لکھنے والوں کے لئے اہم ہے کہ کسی بھی کتاب میں کسی سے یا خود سے، اپنی کتاب پر لکھوانا یا لکھنا کیا ضروری ہے؟ کیا کسی کتاب کی اہمیت اس لیے ہو جائے گی کہ اس پر کسی اہم نام نے توصیفی اور تعریفی جملے بھی لکھے ہیں۔ کیا قارئین خود فیصلہ نہیں کر سکتے؟

بہر حال، من حیث المجموع یہ کتاب ابن صفی کے اداریوں کو ترتیب اور تزئین کے ساتھ شائع کرنے کی کوشش ہے اور میرے خیال میں مظہر عاشق ہرگانوی کی یہ کوشش کامیاب ہے کہ اردو کی کتابیں کم یاب ہیں۔ نقد کرنے والے مظہر عاشق ہرگانوی کو صدہا طرح کا کام کرتے رہیں، ہمارے علم میں اضافہ ہوتا رہے گا۔ آخر الکلام یہ عرض کروں کہ یہ تبصرہ کافی نہیں اور کتاب خود سے پڑھ کر کوئی تبصرہ لکھنا ضروری ہے۔ ●●

نام کتاب	:	روگزر دررو گزر
مصنف	:	پروفیسر حامدی کاشمیری
مبصر	:	ڈاکٹر خورشید سمیع

طور نوشت سوانح حیات، اردو اور انگریزی میں شائع کرانے کا سلسلہ پرانا بھی ہے اور نیا بھی۔ حامدی کاشمیری کی یہ خود نوشت سوانح حیات، اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ میرے خیال میں حامدی کاشمیری ایک افسانہ نگار ہیں اس لئے یہاں بھی وہ آپ بیتی کو افسانوی رنگ میں پیش کرنے میں کامیاب ہیں، مگر اس آپ بیتی میں بہت کچھ تلخ بھی ہے اور کچھ ایسا ہے کہ۔

مری روداد الفت سے یہ دنیا یوں نہ گھبرائے
اسی روداد میں دنیا کے افسانے بھی آئیں گے

کشمیر دراصل ہند و پاک سمیت پورے ایشیا کی سیاسی اعتبار سے اور تہذیبی اعتبار سے بھی اس کی اہمیت کم نہیں۔ سیاسی واقعات کی فراوانی بھی کشمیر میں ہے شاید کہیں اور نہیں۔ تمثیلی طور پر یہ اقتباس دیکھیں۔

"۱۹۴۷ء میں ریاست جموں و کشمیر کے الحاق کے مسئلے پر دونوں ملکوں میں جنگ چھڑ گئی۔ اس وقت کی سیاسی قیادت اور راجہ مہاراجہ ہری سنگھ نے ہندوستان سے عارضی الحاق کیا اور طے کیا کہ حالات معمول پر آنے پر یہاں کے لوگوں سے الحاق کے بارے میں رائے طلب کی جائے گی۔ اس سے پہلے اوڑی اور بارہ مولہ کے راستے سے آ کر ہتھیار بند قبائلیوں نے غارت گری کر کے سری نگر کا رخ کیا تھا۔ ادھر ہندوستانی افواج وارد کشمیر ہو کے قبائلیوں سے متصادم ہو گئیں۔ کافی خون ریزیوں کے بعد جنگ بند ہو گئی لیکن یہ ریاست کو دو حصوں میں تقسیم کر گئی۔ ادھر کا کشمیر پاکستان اور ادھر کا کشمیر ہندوستان کے قبضے میں آ گیا اور اہل کشمیر اس خون چکاں واقعہ کو بے بسی سے دیکھتے رہے۔" (روگزر دررو گزر۔ حامدی کاشمیری ص ۵۹، ۵۸)

یہاں حامدی کاشمیری نے کشمیر کے حوالے سے سیاسی حالات کو واضح طور پر پیش کیا ہے اور یہی وہ نقطہ تنازع ہے جو آج بھی ہند و پاک تعلقات میں مخالفت برائے مخالفت کی معقول وجہ ہے۔ پھر یہ بات ذرا دوسرے انداز سے دیکھیں۔ بقول حامدی کاشمیری:

"۱۹۴۷ء کو ملک تو آزاد ہو گیا۔ انگریز بوریا بستر باندھ کر چلے گئے تھے مگر یہ قسمتی یہ ہوئی کہ فرقہ وارانہ فسادات نے انسانی اقدار کو تہس نہس کر کے رکھ دیا۔ بے شمار معصوم لوگ فسادات کی نذر ہو گئے۔ بہت سے مہاجرت کے لئے مجبور ہو گئے۔ بہت جلد کشمیر کا مسئلہ شدت سے سامنے آیا اور دونوں ممالک ہندوستان اور پاکستان آپس میں برسر پیکار ہو گئے۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ ریاست میں ہندوستانی افواج جو ریاست کے تحفظ کے لئے آئی تھیں، قابض ہو گئیں۔ کشمیر کو راولپنڈی سے ملانے والا راستہ بند ہو گیا۔ پنجاب سے جو تجار، ادبا، مشاہیر اور سیاح کشمیر آتے تھے، ان کا آنا رک گیا۔ سارا کاروبار ٹھپ ہو گیا۔ جو کاروبار عروج پر تھا وہ مفلوج ہو گیا۔ Willow Works کی دکان بند ہو گئی۔" (ایضاً ص ۵۹، ۵۸)

یہ باتیں کشمیر اور کشمیریوں کے حالات کو واضح طور پر بیان کرتی ہیں اور یہی اس سوانح حیات کا روشن اور نمایاں پہلو ہے کہ کشمیر کے مسائل، حامدی کاشمیری نے اس سلیقے سے پیش کئے ہیں وہ کہیں اور نہیں ملیں گے۔ اپنی ذات کو الجھائے بغیر، تمام تر حالات کو بعینہٖ مجسم پیش کر دینا ایک اہم کام یقیناً ہے۔ قیام پاکستان کے نتیجے میں ہندوستانی مسلمانوں پر کیا گزری یہ محولہ بالا اقتباسات سے ظاہر ہے اور عیاں را چہ بیاں۔ اسی طرح یہ بھی دیکھئے:

"۱۸ جنوری ۱۹۹۰ء مرکزی حکومت نے جگ موہن کو ریاست کا گورنر مقرر کیا۔ گورنر جگ موہن نے عجلت پسندانہ انداز میں ریاستی سرکار، جس کے سربراہ شیخ فاروق عبداللہ تھے، کو برخواست کر کے گورنر راج نافذ

کیا اور لوگوں کی شورش کو دبانے کی کوشش کی۔ پوری ریاست قید ہو چکی تھی۔ آخر گورنر نے ان جلسوں جلوسوں پر پابندی عائد کر دی اور پورے شہر میں کرفیو لگا دیا۔ کرفیو کے ساتھ ہی شہر اور دیہاتوں میں بھارتی فوج جو لاکھوں کی تعداد میں تعینات کی گئی تھی، علاقہ وار کریک ڈاؤن کرتی رہی اور درجنوں افراد خاص کر نوجوان گرفتار کر لیے گئے۔ گورنر نے رات دن کا کرفیو نافذ کیا اور وادی بھر میں فوج اور غور ریز مان کی آڑ میں چھاپے ڈالتے رہے۔ کشمیر کو disturbed area قرار دے کر فوج اور غور ریز کے حوالے کر دیا گیا اور پی۔ ایس۔ اے اور ٹی۔ آر۔ پی نے دہشت پھیلانے پر خاندانوں کی خاندانوں کو صبح سویرے لوگ گھروں سے نکال کر کسی کھلی جگہ میں جمع کیے جاتے اور وہ خفیہ ایجنسی

نیز بچے میں برف و باراں میں نا کردہ گناہوں کی سزا بھگتتے۔ (ایضاً ص ۱۹۳، ۱۹۴)

بہر حال! اس سوانح حیات میں مجھے ایک بات کام کی نظر آئی اور وہ بات یہ ہے کہ اس سوانح حیات کے مطالعے سے مجھے کشمیر کے سیاسی اور سماجی حالات کا صحیح اندازہ ہوا۔ حامد تی کاشمیری ایک اچھے افسانہ نگار ہیں۔ میرے خیال میں وہ افسانوں میں رونما ہونے والی تبدیلیوں کا جائزہ لیں اور فکشن کے تعلق سے بکھرا آمد اور مفید باتیں لکھیں۔

آخر الکلام اپنی عرض کروں کہ یہ سوانح حیات قابل التفات ہے اور امید ہے مجھے یقین ہے کہ قارئین پسند کریں گے اور یہ بھی عرض کروں کہ کشمیر ہی نہیں، پورے ہندوستان کی سیاست پر فرقہ پرستی کا اثر گہرا ہوتا جا رہا ہے اور اندھیرے بڑھتے اور بڑھیں گے مگر ہم مایوس نہ ہوں کہ صبح اللہ دکھائے گا تو دیکھیں گے سحر بھی

❁❁❁

عنقریب منظر عام پر آنے والی چند اہم تصنیفات

☆ تحفۂ صباحت	مرتبہ	ڈاکٹر حسن رضا	''صبا نقوی کی ادبی خدمات و مظفر پور کی ادبی فضا سے متعلق ایک دستاویزی پیش کش''
☆ نگارِ فکر	مصنفہ	صبا نقوی	طرحی صورت غزلوں کا مجموعہ
☆ خوان تکلم	مصنفہ	صبا نقوی	روح پرور انتقیدی مدحیہ نگارشات کا بصیرت افروز مجموعہ
☆ موجوں کا اضطراب	مرتبہ	ڈاکٹر حسن رضا	پروفیسر نجم الہدیٰ کی شعری کلیات
☆ نازؔ قادری : شخص اور عکس	مصنفہ	ڈاکٹر حسن رضا	نازؔ قادری کی فن سازی، افسانہ طرازی اور تنقید نگاری کا تفصیلی مطالعہ نیز تنقیدی جائزہ
☆ تنقیدی حوالے	مرتبہ	ڈاکٹر حسن رضا	آزادی سے قبل غالبؔ کے تفہیمی پر تحریر کردہ تنقیدی نگارشات کا ایک نادر و نایاب انتخاب

❁❁❁

نام کتاب	:	نئی پرانی کتابیں
مصنف	:	صفدر امام قادری
مرتب	:	طلبہ نوری
مطبع	:	کلاسک آرٹ پریس، دہلی
زیر اہتمام	:	انجمن ترقی اردو، بہار، پٹنہ
ناشر	:	عرشیہ پبلی کیشنز، دہلی
مبصر	:	ڈاکٹر حسن رضا، مدیر اصناف ادب

انیسویں صدی میں تذکروں کے مجموعے شائع کیے جاتے تھے۔ حتیٰ کہ تقریظوں کو بھی مرتب کیا گیا، مگر جب جدید تنقید اردو ادب میں در آئی تو تذکروں، تقریظوں یہاں تک کہ مقدموں کی بھی وہ اہمیت و حیثیت نہیں رہ گئی۔ تنقید کے متوازی تبصرہ نگاری اور تاثرات طرازی نے بہت جلد اپنی اہمیت اور افادیت منوائی۔ یہ تبصرے اور تاثرات صرف اشتہاری اہمیت اور تقریظی مدحت کے حامل نہیں رہ گئے ہیں۔ ان کے بعض اقتباسات اتنے اہم ہوتے ہیں کہ تنقید کو بھی رشک آنے لگتا ہے۔ ایسی صورت میں غیر معروف شاعروں اور ادیبوں اور غیر مقبول کتابوں میں شامل تبصرے اور مقدمے تو غار گمنامی میں محصور ہو کر رہ جاتے ہیں۔ اخبارات میں شائع تبصروں اور تاثرات کا تو اس سے بھی برا حال ہوتا ہے۔ لہٰذا بھلا ہو طلبہ نوری کا جنھوں نے پلٹنے کا راستہ اور بے باک مبصر صفدر امام قادری کے مقدموں اور تبصروں کو ترتیب دے کر ''نئی پرانی کتابیں'' کے عنوان سے شائع کرایا ہے۔ یہی نہیں مرتبہ موصوف نے انھیں ان کی ماہیت اور نوعیت کے اعتبار سے تحقیق، تنقید، ترتیب، ادبی صحافت اور جہان تازہ کے ضمنی عنوانات میں زمرہ بند بھی کیا ہے۔ واحد تقریر کے قصد تاریخ اشاعت نے صدیوں بعد کے محققین کے لئے راہ بھی ہموار کر دی ہے۔

صفدر امام قادری، راقم الحروف کی اولین کتاب، ''تنقیدی مرحلے'' کے قلیب کے لئے بھی تاثرات قلم بند کر چکے ہیں جو مذکورہ مرتبہ کتاب کے مشمولات کا حصہ نہیں ہیں۔ بہر کیف! اس کتاب کے مقدموں، تبصروں اور تاثرات کی تعداد کل بیس ہے اور جو دو سو انتالیس (239) صفحات پر پھیلا ہے۔ پہلا تبصرہ پچیس صفحات پر مشتمل ہے جب کہ اس کا سب سے طویل تبصرہ بائیس صفحات پر مشتمل ہے اور مختصر ترین تبصرہ یا تاثر چھ صفحات پر پھیلا ہے۔

مجھے یاد آ رہا ہے کہ جب میں نے صفدر بھائی سے کہا کہ وہ اپنے تاثرات برائے قلیب لکھ دیں، انھوں نے یہ عذر کیا کہ میں وقتاً فوقتاً مبصر نہیں ہوں کہ بغیر مطالعہ پڑھے تاثرات قلم بند کر دوں۔ لہٰذا جب میں نے مسودہ مہیا کیا تب انھوں نے اپنے تاثرات کو صفحۂ قرطاس کے حوالے کیا۔ اپنے اسی خیال کا اعادہ انھوں نے ''نئی پرانی کتابیں'' کے اقتباس میں رضا نقوی واہی کے مصرع ''پڑھ کر لکھا تو تبصرہ کیا'' کے توسط سے کیا ہے۔

مصنف موصوف تبصرہ کے دائرہ کار اور طریقہ کار دونوں سے بخوبی واقف ہیں اور ان کی گرفت اردو کے ساتھ ساتھ انگریزی تبصروں پر بھی رہی ہے۔ ''اقتباس'' کے تحت جو چار صفحات درج ہیں، وہ روح تبصرات ہیں۔ یہ درست ہے کہ تبصرہ عمومی مطالعہ کا متقاضی ہوتا ہے جو کتاب کی جملہ خصوصیات کو نکتہ اشاروں میں بیان کر کے قاری کے تجسس کو بھڑکا دیتا ہے اور کتاب کے مطالعہ کے لئے مضطرب کر دیتا ہے۔ اگر مبصر کتاب کے جملہ خصائص کو مترشح کر دے تو پھر قاری کے ذوق و تجسس کو تسکین حاصل ہو جائے گی اور وہ کتاب کے مطالعہ سے بے نیازی برتنے لگے گا۔ مبصر اپنے تبصرے کو ایک تاثر کی حیثیت سے پیش کرتا ہے تاکہ بعد میں کل کی موجودگی کا احساس ہونے لگے اور حصول کل کا جذبہ قاری کو ایک کل آرام نہ لینے دے۔ تبصرہ کی خواہش حسن ادبی کتاب کی پردہ داری نہیں کر پاتی ہے۔ بہر حال! اب میں قاری اور مصنف و مرتبہ کے درمیان حائل رہنا نہیں چاہتا۔ باشعور قاری خود اس کا اندازہ ہوتا ہے کہ وہ تبصرہ اور مقدمہ کے درمیان خطِ امتیاز کھینچ لیتا ہے۔

❁❁❁

نام کتاب	:	نمک دان
شاعر	:	مظفر کمالی
طبع اول	:	۲۰۱۱ء
زیر اہتمام	:	عرشیہ پبلی کیشنز دہلی
مبصر	:	ڈاکٹر حسن رضا، مدیر اصناف ادب

اکبر الہ آبادی کی شعری روایت کا ارتقا دوسرے معروف اور معتبر شعرا کے ہاتھوں نہیں ہو سکا۔ اکبر کا منصب طنز متاع گم گشتہ بن گیا اور اس کی جگہ تضحیک نے لے لی۔ اکبر کی ظرافت میں جو تہذیب اور شائستگی تھی، وہ مزاحیہ اور ظریفانہ شاعری سے مٹتی ہوتی چلی گئی اور اس میں رفتہ رفتہ پھوہڑ پن، غیر مہذب اشارے اور ابتذال رشتوں اور معاملوں کے بے ہودہ اور بے تکے انداز در آتے چلے گئے خواہ اس کا سبب تہذیبی انتشار و انتشار ہو یا سیاسی تبدیلی یا فکر و تہذیبی و سماجی کا شست آمیز ارتقا ہو۔ ان اثرات کا نتیجہ یہ ہوا کہ ظریفانہ و مزاحیہ شاعری اپنی روح سے عاری ہوتی چلی گئی۔ البتہ اس راہ جاتی اور مظفر کمالی جیسے طنز و مزاح نگاروں نے اپنی شاعری سے طنز و ظرافت کو اصول متاع گم گشتہ کی جانب رجوع ضرور کرا دیا ہے۔ اگر ہمارے طنز و ظرافت نگار نے شریعت اکبری کا اتباع کیا تو ظریفانہ و مزاحیہ شاعری کا معیار بلند ہو جائے گا۔ کم از کم مظفر کمالی کی شاعری کو دیکھ کر تو امید بندھتی ہی ہے اور ان کا شعور ظرافت تو اس پر دال ہے۔

کون سمجھے گا ظرافت کا مزاج
اے مظفر تم بھی تو بوکر ہو گئے

"نمک دان" مظفر کمالی کا اہم شعری مجموعہ ہے جس میں بیش قیمت قطعات اور بھرپور جذبات ہیں۔ ان میں خصوصی اکثر سے مزاح کی بھرپور کیفیت پیدا کی گئی ہے اور معنی خیزی سے طنز کا خفیف سا ارتعاش پیدا کیا گیا ہے۔ سیاست، تہذیب، معاشرہ، انتظامیہ، مذہب کے ٹھیکیدار گویا سماجی زندگی کا کوئی پہلو ایسا نہیں ہے جو مظفر کمالی کے طنز کی زد میں نہ آیا ہو اور سماج کا کوئی ایسا طبقہ نہیں ہے جو ان کے طنز و ظرافت کا موضوع نہ بنا ہو۔ اب اس غزل کو بھی دیکھیے جس کے مطلع میں انتظامیہ، سیاست اور معاشرت تینوں ہدف طنز بن گئے ہیں۔

ٹھیکے والے بھی سخنور ہو گئے
جتنے پولس تھے، سکندر ہو گئے

حالاں کہ اس کے قوافی فی نفسہ سنجیدہ ہیں تاہم معنوی تناظر کی موجودگی کی وجہ سے اکبر کے قوافی، تضحیکی اور تعلیمی جیسا مزاحیہ لطف دیتے ہیں۔ محض اس ایک مزاحیہ غزل میں مظفر کمالی نے پولس اور انتظامیہ، ناکارہ سیاست والوں کی منصب تضحیکی، میونسپل کارپوریشن کے ذرائع اور ذرائعے کی بے توجہی، تعلیمی ادارے، بھائیوں کی زور آوری، شوہروں کی خانگی ذمہ داریوں سے بے اعتنائی، عام نہ ملا کی ادائے تعلیمی سب کو صداقت طنز کے کٹہرے میں لا کھڑا کیا ہے۔

"نمک دان" میں دو نوعیت کے قطعات اور اشعار ہیں۔ ایک وہ جس میں اختصار کے روایت سے مزاح پیدا کیا گیا ہے اور دوسری نوعیت ان کی ہے جس میں معنی خیزی سے ظریفانہ رنگ کی آمیزش کی گئی ہے۔ پہلی نوعیت کی مثال دیکھیں۔

کبھی تاؤ میں بلوایا گیا ہوں
کبھی چھتا میں پلایا گیا ہوں

اور دوسری نوعیت کی مثال اس قطعہ میں دیکھیں۔

خوب ہیں اہل مدرسہ بھی مظفر
کیا کہوں، کیا ہے ان کا ذوق لطیف
دل سے چاہتے تو کیا برا ہوتا
ناک سے چاہتے ہیں وہ نعمت شریف

اگر میں مزید مثالیں پیش کروں تو آپ کو بیزاری حاصل ہو جائے گی، اس لئے آپ قلم دان چھوڑیے اور "نمک دان" کھولیے، کیوں کہ "ہاتھ لگن کو آرسی کیا" کا قدیمی دیباچہ نوش جلد اشاعت اور اس کہانی میں مناسب قیمت آپ کو "نمک دان" مزید لینے کے لئے مجبور کر دے گی۔

❀❀❀

نام کتاب : حرف حرف روشنی (نعتیہ مجموعہ)
شاعر : پھول محمد نعمت رضوی
ناشر : دار العلوم نبعیہ مکنز العلوم
ہدیہ : 50/ روپے
مبصر : اکمل چشتی

فی زمانہ اردو زبان کو خانوادوں اور مدرسوں نے جو تحفظ عطا کیا ہے وہ اردو زبان کی بقا کے لئے ناگزیر ہے۔ جتنی اور جیسی آبیاری ان اداروں نے اردو زبان خصوصاً فن نعت کی کی ہے اس کی نظیر نہیں ملتی ہے۔ اس سے بھی انکار ممکن نہیں کہ خانوادوں کی نعتوں میں کہیں کہیں دامن احتیاط ہاتھ سے چھوٹتا نظر آتا ہے اور اس سے عقیدت و محبت کی انتہا کہہ کر پہلو تہی نہیں کی جا سکتی ہے۔ آخر کیوں ہمارے اسلاف نے نعت کہنا اور تلوار کی دھار پر چلنا یکساں قرار دیا ہے۔ نعت میں خیال کی تیاز پسندی قہر مذلت کا سبب بن جاتی ہے۔ تاہم اعتدال پسند اور جذبۂ فکر و فن کے حامی عمیان رسول کی نعتوں میں عقیدت کی انتہا جو باعث شرکت غیر بن جاتی ہے ناپید نظر آتی ہے۔

"حرف حرف روشنی" نعتیہ مجموعہ ہے۔ ضخامت کے اعتبار سے یہ کتابچہ کا درجہ رکھتا ہے۔ یوں تو یہ مجموعہ کل اسی صفحات پر مشتمل ہے، مگر تحقیقی حاشیے صفحہ ۱۹ سے ۸۰ تک پھیلے ہیں۔ پہلا کلام مخدوم فراج عقیدت ہے جسے صفحہ قرطاس کی نذر حضرت مولانا محبوب گوہر نے کیا ہے۔

محبتوں کے پھول چن کے رکھ دیے ہیں پھول نے
گلاب عشق واقعی ہے حرف حرف روشنی

اس مخدوم تقریظ کے بعد پھول محمد نعمت رضوی نے بارگاہ ایزدی میں حمد و ثنا کا نذرانہ پیش کیا ہے اور اس کے بعد مفتی اعظم ہند نوری کے کلام پر خوب صورت تضمین پیش کی ہے۔ تضمین آسان شعری عمل نہیں ہوتا ہے۔ اس میں خیال کے سرے کو صرف آگے بڑھا کر تکمیل خیال ہی نہیں کی جاتی ہے بلکہ الفاظ و اصوات اور اسلوب کی آمیزش اس نوع سے کی جاتی ہے کہ مکمل پرتاب کا پیوند لگا ہوا محسوس نہ ہو۔ اس کا آخری بند ملاحظہ فرمائیں۔

کیوں نعت شاہ کو روضے سے رہے دوری
روکے ہوئے اب تک ہے مجھ کو میری مجبوری
آجاؤں گا پاتے ہی میں آپ کی منظوری
سرکار کے جلووں سے روشن ہے دل نوری
تا حشر رہے روشن نوری کا کاشانہ

کل تر سٹھ نعتوں و منقبتوں اور سات قطعات سے آراستہ یہ مجموعہ اپنے جملہ اوصاف سے مالا مال ہے۔ سبھی نعتوں کو غزل کی ہیئت میں لکھنے کی وجہ سے ان میں جا بجا غنائی لہجہ پیدا ہو گیا ہے۔ اگر انہیں لحن داؤدی میں ادا کیا جائے تو سامعین زمزمہ کرنے لگیں گے۔ خیال کی رعنائی اور لہجے کی برنائی اسے اعتبار نظر عطا کرنے میں معاون نظر آتی ہے۔ قارئین "اصناف ادب" کے ذوق کی تسکین کے لئے چند اشعار رقم کیے جا رہے ہیں تاکہ صرف نعت کی روشنی سے قلب تیرہ کو منور کیا جا سکے اور شوق روشنی کو فزوں تر کیا جا سکے۔

نہ سونا ، نہ چاندی ، نہ زر مانگتے ہیں
غلامی خیر البشر مانگتے ہیں
دل میں رہتا ہے جب سرکار دو عالم کا خیال
پھر کہاں اس میں زمانے کے الم رکھتے ہیں
دہلیز مصطفیٰ پہ دلوں کو جھکایئے
سجدہ سوا خدا کے کسی کو روا نہیں
آپ کی توصیف میں رطب اللساں حور و ملک
آپ انساں کی ثنا خوانی کا محور یا نبی
شب اسیری کی سچ پوچھو تو بس اتنی کہانی ہے
نبی کی مہمانی ہے ، خدا کی میزبانی ہے

نعت خواہوں اور نعت خوانوں کے لئے یہ مجموعہ ایک خوب صورت گل دستہ ہے جس سے خانۂ دل معطر کیا جا سکتا ہے البتہ پروف ریڈنگ کی کسر کھٹکتی ہے۔

❀❀❀

خامہ فرسائیاں

خطوط

☆ اصناف ادب کا دوسرا شمارہ (جولائی تا ستمبر ۲۰۱۳ء) اپنی تمام تر رعنائیوں، آب و تاب کے ساتھ باصرہ نواز ہوا۔ میری ایک چھوٹی سی کہانی نما سرگزشت کو شامل کرنے پر شکریہ۔ ڈاکٹر کرشن بھاؤک صاحب نے ''اصناف میری نظر میں'' کالم ''خطوط'' کا عنوان بدلنے کی تجویز دی تھی۔ میں بھی اس سے متفق ہوں، لیکن میرا خیال ہے کہ عنوان عام فہم ہو، لیکن رعنائیوں کا حامل ہو۔ میری تجویز ہے کہ اس کالم کا عنوان ''چٹھی آئی ہے'' ہو، باقی آپ مالک ہیں۔ افسانہ ''آئینۂ حیات کی کرچیاں'' کو اگر میں روح شمارہ کہوں تو بہت بجا ہوگا۔ مدتوں بعد ایک خوبصورت افسانہ پڑھنے کو ملا ہے۔ خطوط کی بنا پر کہانی کو آگے بڑھانا کوئی نیا تجربہ نہیں ہے۔ خواجہ احمد عباس نے خاص طور پر اسی صنف کو کافی جگہ استعمال کیا تھا، لیکن جس خوبصورتی سے ڈاکٹر شیر شاہ سید نے ایک سیاح کے خطوط سے کہانی کو آگے بڑھایا ہے وہ کمال کی حدوں کو چھوتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ افسانہ قاری کو شروع سے اختتام تک جکڑے رکھتا ہے۔ قاری کو یوں محسوس ہوتا ہے کہ جیسے وہ ۱۹۴۳ء سے پہلے اور حال کے کراچی کی گلیوں، سڑکوں، پارکوں، سمندر کنارے بذات خود گھوم رہا ہے۔ اس افسانے کو بڑی آسانی سے اردو کے بہترین افسانوں میں شامل کیا جا سکتا ہے۔ دونوں ڈاکٹروں (کہانی کار اور ایڈیٹر) کو مبارکباد۔ جناب حیدر قریشی کا مضمون ''ترقی پسند تحریک'' بہت معلوماتی ہے۔ ڈاکٹر قیصر شمیم صاحب نے اپنی تحریر ''لسانی ہجرت اور بااختیاری کا عمل'' میں خوب عرق ریزی کی ہے۔ پرانی کہاوت ہے کہ بولی ہر تیس کوس پر بدل جاتی ہے، اس لئے بولی اور زبان کے فرق کو سمجھنا نہایت ضروری ہے۔ بدلتے ہوئے حالات میں الگ الگ بولیوں (آپ زبانیں کہہ رہے ہیں) کا دیوناگری لپی میں لکھا جانا کوئی غیر قدرتی امر نہیں ہے۔ پاکستان میں پشتو، بلوچی، سندھی، ملتانی، پنجابی ایسی کئی زبانیں ہیں جن پر اردو رسم الخط حاوی ہو گیا ہے۔ اسی طرح رومن رسم الخط نے اپنے اندر کئی بولیوں کو سمویا ہے۔ اگلے شمارے کا منتظر۔

کلدیپ جوشی، فریدآباد

☆ ''گوپی چند نارنگ نمبر'' کے لئے دلی مبارکباد۔ اس نمبر کے لئے ایک ہنگامہ خیز مضمون روانہ خدمت کر رہا ہوں۔ نارنگ صاحب کا ایک مضمون ''ہیئتی تنقید اور کوپان کا ذہن'' 1997 میں ماہنامہ ''سمت'' کراچی میں شائع ہوا تھا۔ شمس الرحمن فاروقی نے اس مضمون کی اشاعت پر خاصی ناراضگی ظاہر کی تھی۔ انہیں اتنا برا لگا تھا کہ ان کے حق میں شہریار اور بلراج کومل نے نارنگ صاحب تک سفارش پہنچائی کہ اس مضمون کی مزید اشاعت نہ کی جائے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ مضمون ہندوستان میں کہیں نہیں چھپا۔ نارنگ صاحب نے اتنا لحاظ رکھا کہ اپنے کسی مجموعہ مضامین میں اسے شامل نہیں کیا۔ حالانکہ نارنگ صاحب کے مضمون میں نظریاتی بحث تھی، کوئی ذاتی بات نہیں تھی۔ میں نے اس مضمون کو کھوج نکالا ہے اور اس کا پوسٹ مارٹم صرف ''اصناف ادب'' کے لئے روانہ کر رہا ہوں۔ ویسے نارنگ صاحب پر اپنی نئی کتاب ''تنقید کا نیا منظر نامہ اور گوپی چند نارنگ'' میں شامل کر رہا ہوں۔ کسی رسالے میں پہلی بار آپ پر یہاں چھپے گا۔ نارنگ صاحب نے 1997 میں

جو کچھ لکھا بعد میں وہ سب سچ ثابت ہوا، جیسا کہ آپ بھی جانتے ہوں گے کہ نارنگ صاحب کی کردار کشی اور الزام تراشی کرنے والوں کی فاروقی صاحب مسلسل حوصلہ افزائی کرتے رہے ہیں۔ حیدر قریشی (جرمنی) کے نام ان کے آخری خط سے بھی یہ ثابت ہوتا ہے کہ جب جعل سازی اور سازش کا پردہ فاش ہو گیا اور سارے کی ہنڈیا چوراہے پر پھوٹ گئی تو فاروقی صاحب نے لکھا کہ اس سب کے باوجود ہم نارنگ کا کچھ نہیں بگاڑ سکے۔ اس جملے کی تہ در تہ پہنچنے پر ذہنیت کا نیا انکشاف ہوگا۔ "اس سب کے باوجود" ہم "نارنگ کا" کچھ نہیں بگاڑ سکے۔ واہ! واہ! چڑھتے اور مزہ لیجئے۔ امید ہے لطف بار ہوں گے۔

مناظر عاشق ہرگانوی، بھاگلپور

☆ "اصناف ادب" بہت پہلے موصول ہوا۔ شکریہ! بے حد مسرت ہوئی کہ آپ ایک عمدہ اور معیاری ادبی رسالہ شائع کر رہے ہیں۔ اس میں آپ نے معیاری مضامین، خوبصورت نظمیں اور غزلیں اور دلچسپ افسانے شامل کئے ہیں۔ اوراق پژمردہ، واردات تلخی اور دل گداختہ (ڈاکٹر گوپی چند نارنگ) ایک فکر انگیز مقالہ ہے۔ اس میں غالبیات کے کئی نئے گوشے سامنے آجاتے ہیں۔ مولانا ابوالکلام آزاد اور تکمیل بدایونی پر لکھے گئے مقالات کے ساتھ ساتھ کوثر مظہری اور مشتاق صدف کے مقالات بھی توجہ کے حامل ہیں۔ "منٹو نامہ۔ پوسٹ مارٹم" بھی توجہ طلب مقالہ ہے۔ میں ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی صاحب کو مبارکباد پیش کرتا ہوں کہ انہوں نے ایک ذمہ دار محقق کا فرض نبھایا ہے۔ شعری حصہ بھی خوبصورت ہے۔ ایوب خاور، کرشن کمار طور، شاہین اور حیدر قریشی کی تخلیقات پسند آئیں۔ ان تمام چیزوں کو سلیقے سے شائع کرنا اور معیار قائم رکھنا بھی ایک بہت بڑا فن ہے۔ آپ نے بڑی محنت اور عرق ریزی سے اس رسالے کو ترتیب دے کر شائع کیا ہے۔ مبارک!

ڈاکٹر پریم رومانی، جموں

☆ "اصناف ادب" کا پہلا شمارہ دیکھنے کو ملا۔ کچھ صفحات کا مطالعہ بھی کیا۔ شمارہ اچھا لگا جس کے لئے آپ سب کو مبارک باد۔ شمارہ اول اچھا ہے، امید ہے کہ شمارہ ثانی بھی بہتر ہوگا۔

ہریندر گرمی شاد، گیا

☆ دیدہ زیب ٹائٹل پیج، بہترین کاغذ اور ایک سے بڑھ کر ایک ماہرین فکر و فن کی نگارشات سے لبریز آپ کی ادارت اور جناب گلیل چشتی صاحب کی نیابت اور جہاں دیدہ والیان اصناف ادب اور معتمد مجلس ادارت اور اچھی خاصی جسارت و ضخامت (یعنی 128 صفحات پر مشتمل) کے ساتھ اصناف ادب کا دوسرا شمارہ دیکھنے کو ملا۔ پڑھ کر طبیعت باغ باغ ہو گئی۔ اللہ مظفر پور کے اس اکلوتے اور چھپتے رسالے کو نظر بد سے محفوظ و مامون فرمائے۔ فکر و فن اور شعر و فن کے لحاظ سے سرزمین مظفر پور واقعی زرخیز ہے، مگر یہ بھی ایک تلخ حقیقت ہے کہ مظفر پور میں ماضی میں کئی رسالے افق صحافت پر بڑے طمطراق و تجمل کے ساتھ طلوع ہوئے، مگر پھر بہت جلد ہی غروب بھی ہو گئے۔ خدا نہ کرے اصناف ادب کو بھی وہ دن دیکھنا پڑے۔ رسالہ پہلے ہی شمارے سے معیاری ہو گیا ہے۔ جہاں نثری نگارشات لاجواب ہیں، وہیں منظومات بھی بے مثال۔ وقت میں اور خط میں گنجائش ہوتی تو میں کچھ باتوں اور شعروں کو مثالاً دہراتا۔ کل ملا کر رسالہ ہر لحاظ سے قابل تعریف اور لائق مطالعہ ہے۔ خدا کرے اس کے ہر شمارے اسی معیار و وقار کے ساتھ منظر عام پر آتا رہے اور شائقین ادب کے لئے تسکین قلب و روح کا سامان فراہم کرتا رہے۔

پھول محمد نعمت، مظفر پور

ISSN 2347-8977

Quarterly Asnaaf-e-Adab Muzaffarpur

Volume : 1 No. : 3 & 4
Oct. 2013 to Mar. 2014

Printed & Published by Dr. Hassan Raza on behalf of Maktaba-e-Shamshi, Maripur, Muzaffarpur-842001 through Taj Offset Press, Daryapur, Patna - 800004